فسحة النص

النقد الممكن في النص الشعري الحديث

د. عبد العظيم رهيف السلطاني



المركز العالمي لدراسات وأبحاث
الكتاب الأخضر

إهـــــــداء ٢٠١٠

المركز العالمي لدراسات و أبحاث الكتاب الأخضر.

ليبيا

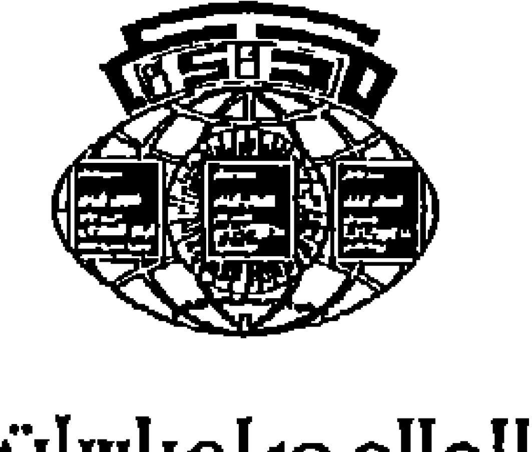
فُسْحَة النص

«المُمْكِن النقدي في النص الشعري الحديث»

فُسْحَة النص

«المُمْكِن النقدي في النص الشعري الحديث»

د. عبد العظيم رهيف السّلطاني



المركز العالمي لدراسات وأبحاث
الكتاب الأخضر

الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد للكتاب

دار الكتب الوطنية

بنغازي – ليبيا

الطبعة الأولى 2006 م

الطبعة الثانية 2007 م

رقم الإيداع: **6969 / 2006** ف

ردمك: ISBN 9959-26-162-X



المركز العالمي لدراسات الكتاب الاخضر

www.greenbookresearch.com

هاتف: 218-21-3403611/12

بريد مصور: 00218-21-3330809

بريد الكتروني: info@greenbookresearch.com

فسحة النص

الإهداء

إلى اثنين.. وما بينهما:

أبي.. المتصبّب ألقاً من وَعثاء سَفَرِه...

أريج.. ابنتي.. مُقْبِلةً على سَفَرِها...

مقدّمة

ينفتح النص الشعري الحديث على فُسْحَة التجريب الإبداعي المُمْكِن الذي يغمر بطوفانه النص النقدي المنبني عليه، ليكون هو الآخر نصّاً منفتحاً على المُمْكن النقدي بفُسْحَته الرحبة عبر القراءات المتنوعة.

وثّمة أهداف متباينة في القراءات النقدية. فمنها قراءة تحدّد هدفها بتفكيك النص الشعري تفكيكاً تاماً، من خلال متابعة كل شبكاته أو معظمها بقصد الوقوف على حقيقة النص بكلّ أبعادها المضمونيّة والدلاليّة والجماليّة. ومنها قراءة أخرى تجد أنّ نصاً من النصوص الشعرية إنما ينبني على حقيقة مركزية، أو ظاهرة معيّنة أساسيّة، سواء أكانت ظاهرة مضمونية أم تركيبيّة. وترى تلك القراءة أنّ تجلية تلك الحقيقة المركزية وإبرازها تمثّل هدفها الرئيس. إذ تجد تلك القراءة النقدية أنّ تلك الحقائق الثانوية محطّات إمتاع للمتلقي الإيجابي القادر على الاستكشاف.

ولا شكّ في أنّ القراءة النقدية التي تقضم النص الشعري كلّه ولا تقصر وقوفها على عتبات حقيقته المركزية هي القراءة التي توصف بكونها قراءة «تحليليّة شاملة». في حين أنّ القراءة التي تجد مهمتها تنتهي بتحديد الحقيقة الكبرى في النص الشعري هي التي يمكن وصفها بالقراءة الـ «تشخيصيّة». ولا شكّ في أنّ لكل قراءة من القراءتين ظروفها ولكل قراءة من القراءتين طعمها الخاص.

هذه الأوراق التي بين يدي القارئ يجد فيها نوعي القراءتين معاً. ففيها القراءة التحليلية الشاملة التي تعمل على إضاءة النص الشعري من زوايا عدّة مشخَّصة ومساعدة المتلقي على الوقوف عند أكثر من خبيئة وحقيقة في النص الشعري موضع التحليل. وهذا يتجسّد في قراءتنا التحليلية لنص «الاستجواب» للشاعر السوري نزار قباني، مثلما يتجسّد، أيضاً، في قراءتنا لنص «دموع العين» للشاعر العراقي يوسف الصائغ.

مثلما يجد القارئ القراءة التشخيصيّة مُجسَّدة في قراءة نص «غريب على الخليج» للشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب. إذ شخّصت القراءة النقدية في هذا النص جدل الأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل. ورسمت حركة الزمن المتجلّية في الصيغ اللغوية في مقاطع النص فصارت مفتاحاً يفصح عن بُعد رئيس في تجربة إبداعية.

والنص الثاني الذي تناولته قراءة تشخيصيّة هو مجموعة «سرير الغريبة» للشاعر الفلسطيني محمود درويش التي قرأنا فيها ملمحاً فنيّاً يتعامل مع السواد والبياض وحركته على وجه الورقة، ليصنع من تلك التقنية إمكانيّة فنيّة تفرض وجودها على جوهر تركيب النص ودلالاته.

والنص الثالث المقروء تشخيصياً هو مجموعة «عزيف» للشاعر الليبي عبدالمنعم المحجوب التي شخّصت القراءة قلقها الوجودي، وأبرزت عنصر اللايقين وهو يضرب أطنابه في كل مفاصل مكونات الحياة التي يحكي النص قصتها، ليكون العنصر السرمدي فيها.

وإذا كان المُمْكِن النقدي يتيح لنا فرص التعامل مع النص وفق قراءة شاملة أو اختزالية، فإن هذا المُمْكن يتيح لنا أدوات نقدية متعددة من خلال تعدد مناهج النقد الحديث؛ من بنيوي أو أسلوبي أو ثقافي...إلخ، لذا سيجد القارئ أنّنا لم نقتصر على منهج نقدي واحد في تعاملنا مع النصوص المقروءة.

وسيجد القارئ، أيضاً، أنّنا تعاملنا مع النص الشعري على أنّه نصّ سواء أكان نصّاً معبّراً عن تجربة شعرية تتناول موضوعة ما «قصيدة» ـ ويمثّل هذا النوع من النصوص: «الاستجواب» و «دموع العين» و «غريب على الخليج» ـ أم كان نصّاً مؤلّفاً من نصوص فرعية حين تتدافع تلك النصوص الفرعية في طريق واحد متوخيّة هدفاً واحداً، وهي بهذه الحركة تشكّل نصّاً كلّياً. وتَمثَّل هذا النوع من النصوص في مجموعتي «سرير الغريبة» و «عزيف».

إنّ الخيط الذي ينتظم هذه القراءات الخمس ليصنع منها نسقاً نقدياً؛ هو أنّها تبدأ عملها من داخل دائرة النص وتنتهي في الدائرة نفسها. وإن هي وجدت نفسها في حاجة ـ بدوافع موضوعية ـ أن تخرج من النصّ فهي تخرج منه لتعود إليه ثانية. إذ تبقى غايتها مقتصرة على إضاءة النص فأسرار النص تكمن فيه لا في مكان آخر. وهدفها يتحقق حين تجد قارئها قد اقترب من دلالة النص الشعري المقروء خطوة أو خطوات... وإن تطاول طموحها سيكون توقاً إلى نقل المتلقي من وعي إلى وعي عبر قراءة النص الشعري.

وبعد، فإن العمل النقدي وإن كان معاناة معرفية تستلزم جهداً مضنياً فإنّ تلك المعاناة متلّبسة دائماً بلذة الاستكشاف، لذا أودّ أن أسجّل شكري لصديقيَّ العزيزين الدكتور عباس رشيد الدرة والدكتور محمد عبدالرضا شياع اللذين شاركاني لذة الاستكشاف تلقياً ومناقشة.

طرابلس الغرب

ربيع 2005

الفصل الأول

«الاستجواب» لنـزار قباني
حركة النص، التوظيف، الرؤية

مدخل:

بعد أكثر من ربع قرن من إنجاز نص «الاستجواب» لنزار قباني يجد هذا النص نفسه مُساءَلاً بهذه القراءة النقدية التي تحاول تحليله وشرحه.

بيد أنّ نزارا نفسه يصرّح في أحد كتبه بأنّ: «شرح الشعر حماقة»[1]. فهل نحن على تضاد مع ما يراه نزار من لا جدوى شرح الشعر؟! الجواب: كلاّ، فنحن لا نشرح الشعر وفق فهم نزار لدلالة مصطلح «الشرح». فالشرح عنده التفسير. في حين أنّنا نميّز بين الشرح والتفسير، مهتدين بتمييز لويسيان غولدمان بين الشرح والتفسير، فالشرح عنده أشمل من التفسير الذي يتعلق بمستوى البنية اللغوية، في حين يطوي الشرح تحت جناحيه البنية اللغوية ثم يتسع ليشمل فهم البنية الخارجية السابقة لنشوء البنية اللغوية وفهم منابع تولّدها[2].

---

(1) لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت ـ لبنان، ص9.

(2) ينظر: نظريات معاصرة، د. جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر: ط1، 1998م، ص 129.

فالعمل الأدبي بنية لغوية متولدة عن بنية أشمل وأسبق. ولكي يُفهم العمل الأدبي فهماً حقيقياً كلّياً لا بدّ من التحرك «على مستويين مترابطين، يمثّلان مقاربة داخلية وخارجية لدراسة العمل الأدبي، مقاربة تقوم على مراوحة مستمرة بين داخل العمل وخارجه»[1]. وخارج العمل الأدبي هنا ليس إلا أداة مُسخَّرة لفهم حقيقة العمل الأدبي. وعليه لن يكون فهم نزار لشرح الشعر تثبيطاً لهمّة الواصف الشارح لعلاقة الحركة اللغوية للنص بالعوامل الخارجية القَبْليّة المولِّدة والواصف لعلاقة بنية النص بوظائفها.

النص[2]:

(1)

مَنْ قتل الإمامْ؟

المُخْبرونَ يملأون غرفتي

مَنْ قتلَ الإمامْ؟

أحذية الجنود فوق رقْبتي

مَنْ قتل الإمامْ؟

مَنْ طعنَ الدرويشَ صاحبَ الطريقَةْ؟

ومزّق الجبةَ، والكشكولَ، والمسبحةَ الأنيقةْ

يا سادتي:

لا تقلعوا أظافري بحثاً عن الحقيقَةْ

---

(1) المرجع السابق نفسه، ص122 ـ 123.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت ـ لبنان ج2، ص759 ـ 764.

في جثَّة القتيل، دوماً، تسكنُ الحقيقَةْ.

(2)

مَنْ قَتَلَ الإمامْ؟

عساكرٌ بكامل السلاح يدخلونْ

عساكرٌ بكامل السلاح يخرجونْ

محاضرٌ.. آلاتُ تسجيلٍ.. مصوّرونْ

يا سادتي:

ما النفعُ من إفادتي؟

ما دمتمُ ـ إن قلتُ أو ما قلتُ ـ سوف تكتبونْ

ما تنفعُ استغاثتي؟

ما دمتُ ـ إن قلتُ أو ما قلتُ ـ سوف تضربونْ

ما دمتمُ منذ حكمتمْ بلدي..

عنّي تفكّرونْ..

(3)

لستُ شيوعياً ـ كما قيلَ لكم ـ يا سادتي الكرامْ

ولا يمينيّاً ـ كما قيلَ لكمْ ـ يا سادتي الكرامْ

مسقطُ رأسي في دمشقَ الشامْ..

هل واحدٌ من بينكمْ، يعرفُ أين الشامْ؟

هل واحدٌ من بينكمْ، أدمنَ سكنى الشامْ؟

رواهُ ماء الشامْ.. كواهُ عشقُ الشامْ.

تأكّدوا يا سادتي

لن تجدوا في كلِّ أسواق الورود، وردةً كالشامْ

وفي دكاكين الحُلى جميعها.. لؤلؤةً كالشامْ

لن تجدوا..مدينةً حزينةَ العينين مثل الشامْ..

(4)

لستُ عميلا قذراً..

ـ كما يقول مخبروكمْ ـ سادتي الكرامْ

ولا سرقتُ قمحةً، ولا قتلتُ نملةً

ولا دخلتُ مركزَ البوليس يوماً.. سادتي الكرامْ

يعرفني في حارتي الصغيرُ والكبيرْ

يعرفني الأطفالُ، والأشجارْ، والحمامْ

وأنبياءُ الله يعرفونني

عليهمُ الصلاة والسلامْ

الصلواتُ الخَمْسُ.. لا أقطعُها يا سادتي الكرامْ..

وخطبةُ الجمْعة لا تفوتني.. يا سادتي الكرامْ..

من ربع قرنٍ وأنا أمارسُ الركوعَ والسجودْ

أمارسُ القيامَ والقعودْ

أمارسُ التشخيصَ خلف حضرة الإمامْ

يقولُ: (اللهمَّ إمحقْ(*) دولةَ اليهودْ)

أقولُ: (اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)

يقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

يقولُ: (اللهمَّ إقطعْ(**) نسلَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ)

يقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)

أقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)

وهكذا.. يا سادتي الكرامْ

قضيتُ عشرين سَنةْ..

أعيشُ في حظيرة الأغنامْ

أعلف كالأغنامْ

أنامُ كالأغنامْ

أبولُ كالأغنامْ

أدورُ كالحبّة في مسبحة الإمامْ

لا عقل لي.. لا رأسَ لي..لا أقدامْ.

أستنشقُ الزكامَ من لحيتهِ..

(*) وردت مفردة (إمحق) بهمزة قطع للضرورة الشعرية، والأصل فيها همزة وصل (آمحقْ).

(**) وردت مفردة (إقطع) بهمزة قطع للضرورة الشعرية، والأصل فيها همزة وصل (أقطعْ).

والسُلّ في العظامْ

قضيتُ عشرينَ سَنَةْ

مكوّماً كرزمة القشّ على السجّادة الحمراءْ

أُجْلَدُ كلَّ جُمْعةٍ بخطبةٍ غرّاءْ

أبتلعُ البيانَ، والبديعَ، والقصائدَ العصماءْ

أبتلعُ الهراءْ

عشرين عاماً.. وأنا يا سادتي

أسكُنُ في طاحونةٍ

ما طحنتْ قطُّ سوى الهواءْ

(5)

يا سادتي

بخنجري هذا الذي تَروْنَهُ

طعنتُهُ في صدره والرقَبَةْ

طعنتُهُ في عقله المنخور مثل الخَشَبةْ

طعنتُهُ باسمي أنا..

واسم الملايين من الأغنامْ

يا سادتي: أعرف أن تُهْمتي عقابُها الإعدامْ

لكنني.. قتلتُ إذ قتلتُهُ

كلَّ الصراصير التي تُنشد في الظلامْ

والمستريحينَ على أرصفة الأحلامْ

قتلتُ إذ قتلتُهُ..

كل الطفيليات في حديقة الإسلام

كلَّ الذين يطلبون الرزقَ من دكانة الإسلامْ

قتلتُ إذ قتلتُه، يا سادتي الكرامْ..

كلَّ الذين منذ ألفِ عامْ..

يزنونَ بالكلام...

الحركة والسرد:

يتألّف نص «الاستجواب» من خمسة مقاطع مُنحت أرقاماً متسلسلة، تحكي المقاطع الخمسة قصة التحقيق في مقتل الإمام، وما ترتب عليه من اعتراف الشاعر «الراوي» بأنّه القاتل، مشفوعاً بالمسوّغات التي دفعته لذلك القتل.

يصف المقطع الأول حركة المخبرين وبدء التحقيق ونثر الأسئلة، بدءاً بأوّل جملة في أول سطر من النص: «**مَنْ قتل الإمامْ؟**». سؤال يكتنز كثافة شعورية درامية صادمة تتجاوز التدرّج، ماسكة الحدث من أعلى قمة فيه. والمقطع هذا يمثّل بنية فرعية مستقلة تحتل مكانة معيّنة ضمن بنية النص الشاملة.

ثم يأتي المقطع الثاني مترسِّماً خطى المقطع الأول من حيث التيمة الشعرية، ومن حيث الآلية التي يتحرك بموجبها. ومن علامات ذلك التماثل في الآلية أن تُطرح في مستهل المقطع الجملة ذاتها: «**مَنْ قتل الإمامْ؟**».

وفي المقطع الثالث تنمو أطروحات جديدة تمثّل دفاع المتهم عن

نفسه. فهو ليس شيوعياً ولا يمينياً، وهو العاشق لوطنه، المخلص في عشقه...

ثم يطلّ المقطع الرابع الذي يُستهَل باستهلال المقطع السابق، فهو: «**لستُ عميلاً قذراً..**» ويستمر الدفاع عن حقيقته المشرقة في محاولة لمماهاة شكل صورته بحقيقة وجوده الواقعية. فالكلّ يعرف استقامة سلوكه... ثم يحدث التحوّل الدرامي الكبير في سير المقطع، حين يبدأ التناوب في سرد ما يقول الإمام، وما يردده هو خلف الإمام. وسوف نعود لاحقاً لتطوير مقاربة هذه البنية موضحين طبيعة أهميتها وعلاقتها بالبنية الخارجية الأشمل.

وبانتهاء المقطع الرابع الذي اتسم بالطول، يطلّ المقطع الخامس الذي يمثّل حل عقدة السرد من خلال الاعتراف بالقتل الذي يراه الراوي ضرورة حتمية الحصول. وهو يمثّل مفارقة بعث الحياة من جوف الموت «قتل الإمام».

يخضع الشكل الحكائي في «الاستجواب» لسرد مزدوج، أو بعبارة أخرى هو سرد داخل سرد. إذ ثمّة دائرة سرد داخلية ذات وظيفة معيّنة تحتل موضعها داخل الدائرة الخارجية للسرد.

يبدأ السرد من نقطة بدء التحقيق، ثم يتحرك ليصل إلى نقطة الاعتراف بالقتل في المقطع الخامس (الأخير): «**بخنجري هذا الذي تَرَوْنَهُ طعنتُهُ في صدره والرقَبَةْ**».

في المقطع الأول يبدأ الراوي العليم ـ العارف بكل تفاصيل الحدث وخباياه ـ سرده الحدث الكلي موجّها خطاب السرد إلى المتلقي راوياً أقوال المحققين واصفاً حركتهم: «**مَنْ قتل الإمامْ؟ المُخْبرونَ يملأون غرفتي...**» وفي لحظة درامية يقطع السرد الخارجي ليدخل في دائرة سرد داخلية فيُوَجّه الخطاب إلى المحققين: «**يا سادتي: لا تقلعوا أظافري...**» ليُنهي بخطاب

المحققين المقطع الأول من النص.

وحين يبدأ المقطع الثاني يتحرك بطريقة مشابهة لحركة المقطع الأول إذ يوجّه خطاب دائرة السرد الخارجية إلى المتلقي ثانية، ثم يُقطع السرد (الخارجي) ليدخل ثانية في دائرة السرد الداخلي من خلال قطع السرد بكلمة: «**يا سادتي**» ليوجه الخطاب إلى المحققين ثانية ويبدأ بالسرد.

أما المقطع الثالث فيُستَهل استهلالاً جديداً مختلفاً عن استهلال المقطعين الأول والثاني ويتحرك بطريقة مختلفة. إذ يبدأ المقطع الثالث: «**لستُ شيوعياً...**» ليُغيِّب المتلقي تماماً ويستمر التركيز على سرد دفاعه أمام المحققين. وفي أثناء المقطع يتم التعريج على وصف مطوّل للشام. وفي هذا الوصف المطوّل نجد خرقاً لإيقاع مضمون الحكي ومنطق تتابع الأحداث التي كانت تسير باتجاه معيّن. إذ يستوعب المقطع وصفاً مطوّلاً للشام. فكان ذلك الوصف سبباً في ترهّل النص نسبياً في هذا الموضع.

بيد أن هذا الاستقطاب المكاني (تخصيص مساحة مطوّلة للحديث عن الشام) في المقطع سرعان ما طُوّرت وظائف وجوده في النص على صعيدين؛ الأول: خدمة شعرية القول في النص من خلال تسخير المجاز والتشبيه..، والثاني: ترسيخ واقعية التجربة من خلال تجذيرها وربطها بمكانها المحدَّد. وسوف نقارب هاتين المسألتين لاحقاً.

ثم يأتي المقطع الرابع مُستهَلاً ببداية سرد تطابق بداية المقطع الثالث، وهي صفة معيّنة نسبها المخبرون له: «**لستُ عميلاً...**» ثم يستمر الخطاب موجهاً إلى المحققين ضمن الدائرة الداخلية للسرد فخطاب السرد ليس موجهاً للمتلقي مباشرة، إنما يدور في دائرة السرد الداخلي.

وعليه يكون بناء النص قائماً على التشابه بين استهلال المقطعين الثالث والرابع في تناسب أسلوبي.

إنّ تنامي السرد قد أكسب الراوي «الشاعر» جرأة في البوح والمواجهة، ففي المقطع الثالث نجد تكرار الاتكاء على صيغة المبني للمجهول:

«لستُ شيوعياً ـ كما قيلَ لكم ـ يا سادتي الكرامْ

ولا يمينيّاً ـ كما قيلَ لكمْ ـ يا سادتي الكرامْ»

في حين نجد التصريح في المقطع الرابع بأنّ من قال هم مخبرو السلطة: «**كما يقول مخبروكمْ**». فصارت الأشياء تسمى بأسمائها، من خلال نسبة الأفعال إلى الفاعلين مباشرة، فالذي قال المخبرون وليس سواهم. وكأنّ استمرار الضغط يُكسب الشجاعة ـ أو يفضي إلى الخلاص، أي أن يعترف للمحققين وليكن بعد الاعتراف ما يكن....

وفي حركة النص هذه صورة لضغط الواقع المريض الذي أفضى إلى الفعل الحقيقي (التمرد على الواقع مجسداً بقتل الإمام) فهو قتل الإمام وليكن بعد ذلك ما يكن، وليترتب على الفعل ما يمكن أن يترتب من احتمالات مفتوحة بما فيها احتمال حكم الإعدام (وهو الاحتمال المرشّح).

أما المقطع الخامس فيدلي باعترافه فيه، لذا يدور الخطاب في دائرة السرد الداخلي فيوجه خطاب السرد إلى المحققين: «**يا سادتي...**».

يتم السرد من وجهة نظر ذاتية وهو أمر ينسجم وطبيعة الشعر الذي لا يستطيع الشاعر المسخِّر لعنصر السرد أن يخرج عن ذاته كثيراً. فمهما اتكأ على تقنيات السرد فإنّه لا يستطيع أن يكون «قاصاً» ساردا، إنّما يظلّ شاعراً سارداً. والسارد في هذا النص يسرد ما حصل له هو، وليس سرداً لحدث حصل لغيره من الناس. غير أنّه يحاول تسويغ ما فعله (قتل الإمام). ومن بين وسائل التسويغ تلك الاتكاء على عنصر الوصف، سواء من خلال مضمون اللغة الواصفة أو من خلال حركة جسد النص، التي تُعاضِد دلالة

اللغة في طرحها مضمون الموصوف؛ من خلال الآلية التي استخدمت فيها المفردات والجمل وحركة المقاطع والتكرار. فجسد النص فيه نمذجة لطبيعة الواقع الموصوف. وهذا ما سنقاربه في موضع لاحق.

فمضمون اللغة يصف ويجسّد ركود موقف الإمام من حركة الحياة، ومن جهة أخرى يصف ركود الواقع الآسن. فالإمام نتاج الواقع وفي الوقت عينه هو حلقة مساهمة في إنتاج ذلك الواقع وتكريسه. وفي موقف المحققين وقسوتهم في التحقيق إدانة أخرى للواقع «القمعي». وفي حشد التوصيف دفع بالتمرد إلى أقصاه ليُطبق على الواقع من خلال قتل الإمام.

ولا سيّما إذا انتبهنا إلى أنه لم يقتصر على وصف ما حصل له في التحقيق:

«ما النفعُ من إفادتي؟

ما دمتُمْ ـ إن قلتُ أو ما قلتُ ـ سوف تكتبونْ

ما تنفعُ استغاثتي؟

ما دمتُ ـ إن قلتُ أو ما قلتُ ـ سوف تضربونْ

ما دمتُمْ منذ حكمتمْ بلدي..

عنّي تفكّرونْ..»

فثمّة معرفة مسبقة بما سيجري ويحصل له، ويحلّ به. فهو لم يُفاجأ: «**ما النفعُ من إفادتي؟**» وفي هذه المعرفة المسبقة لظلمهم يسوق النص دليلاً آخر على فساد الواقع «القمعي»، وبالتالي هي مسوّغ آخر لفعل التمرد ليُطبق على هذا الواقع المريض. والتمرد مجسَّد في هذا الموضع بفعل القتل الذي طاول الإمام الذي لم يفعل شيئاً ذا معنى ولم يسهم في التغيير، بل كان أداة من أدوات السلطة المستبدة المريضة، وهو واجهة من واجهاتها.

ويتجلى تعاطف المحققين مع القتيل لا بوصفه إنساناً مقتولاً بل بوصفه جزءاً من بنية مؤسسة السلطة. فالمحققون يطرحون سؤالهم على النحو الآتي:

«مَنْ قتل الإمامْ؟

مَنْ طعنَ الدرويشَ صاحبَ الطريقَةْ؟

ومزّق الجبّةَ، والكشكولَ، والمسبحةَ الأنيقةْ».

فوصف المحققين للقتيل وصف المتعاطف المترنّم بذكر الصفات والأوصاف. ولفظة «إمام» تضفي صبغة تقديسية تتجاوز صبغة «رجل دين» مثلاً. وهذا الوصف يطلقه المحققون ويستلّه الشاعر ليكون شاهداً على التعاطف الكبير مع المقتول بوصفه جزءاً من المؤسسة الحاكمة المنتفعة المتنعّمة، وآثار النعمة بادية عليه، فهو بجبته وكشكوله ومسبحته الأنيقة «مَنْ طعنَ الدرويشَ...».

ينهض الوصف مستعيناً بعنصر (الحشد) الذي يتخذ صوراً عدّة مثلما يتّخذ أكثر من أداة. فمن صور حشد المفردة: «ومزّق الجبّةَ، والكشكولَ، والمسبحةَ»، «محاضرٌ.. آلاتُ تسجيلٍ.. مصوّرونْ» «يعرفني الأطفالُ، والأشجارْ، والحمامْ وأنبياءُ الله..»، «أبتلعُ البيانَ، والبديع، والقصائدَ العصماءْ أبتلعُ الهراء..»

ومن تجليّات صور الحشد حشد الجمل بتتابع: «ولا سرقتُ قمحةً، ولا قتلتُ نملةً ولا دخلتُ مركزَ البوليس...»، «من ربع قرنٍ وأنا أمارسُ الركوعَ والسجودْ أمارسُ القيامَ والقعودْ أمارسُ التشخيصَ..»، «لا عقل لي.. لا رأسَ لي..لا أقدامْ»، «قتلتُ إذ قتلتُهُ كلَّ الصراصير (...) والمستريحينَ (...)كل الطفيليات (...)كلَّ الذين يطلبون الرزقَ (...)كلَّ الذين منذ ألفِ عامْ..يزنونَ بالكلام...».

يُلاحظ من خلال التشخيص السابق أنّ أدوات الحشد تتنوّع بين استعمال أدوات العطف ولا سيّما (الواو)، وبين إيراد المفردات أو الجمل من خلال حشدها بطريقة الرصف التتابعي دون الاعتماد على أدوات العطف المباشرة.

السرد والصورة الشعرية:

لم يحفل نص «الاستجواب» بكثافة الصور الشعرية، بل لم يحفل بشعرية القول عامة. فهو نص غاضب مندفع، مفعم بخطاب له غاية تثويريّة منشغل بها حدّ الاستغراق، فجاء مباشراً في الطرح ـ وفي بعض مفاصله كان مسطّحاً ـ معتمداً في إجراءاته التثويريّة على القدرة التي تثيرها آلية حركة الأحداث وتقرير وصفها.

غير أنّ هذا التثوير هو الذي تلقّف زمام المبادرة فصار مصدر نجاح خطاب النص ـ وربما عند المتلقي العربي تحديداً لملامسته جرحه الراعف ـ فأهم منبع من منابع نجاح خطاب نص «الاستجواب» يتمثّل في حرقته، المتجسِّدة من خلال نوع مضمونه وحركته اللغوية، ومن خلال مطابقة مضمون النص للواقع المُعبّر عنه. مثلما ينبع،أيضاً، من نوع الأيديولوجيا التي يحملها هذا النص. ولا نجد في مجمل حركة النص شعرية نابعة من تفنّن في القول الشعري من حيث التكثيف والرمز.. إلخ. ويخرج عن هذا الحكم، جزء النص الذي حدث فيه الاستغراق في التشبّث بالمكان «الشام» وتناوله تناولا يعتمد على إشارات شعرية:

«لن تجدوا في كلِّ أسواق الورود، وردةً كالشامْ

وفي دكاكين الحُلي جميعها.. لؤلؤةً كالشامْ

لن تجدوا..مدينةً حزينةَ العينين مثل الشامْ..»

فالشام كالوردة،وكاللؤلؤة، والشام امرأة حزينة العينين.

فالمقطع الثالث بوجه مجمل يمثّل استراحة ذاتية للشاعر مثلما يمثل فرصة لالتقاط الأنفاس من عناء السرد وتتابع الطرق في التحقيق ومواجهة الحدث الواقعي المؤلم. ففي المقطع ثمّة استراحة للروح وحلم رومانسي، على صعيدي المضمون وآليات الفن.

إنّ ما أتاح للشاعر الاعتماد على الصور الفنيّة وحشدها ـ وإن كانت صوراً قائمة على التشبيه التقليدي ـ هو الخروج عن خط السرد الذي كانت علاقته باهتة بالصورة في المقطعين الأول والثاني. وستعود باهتة، أيضاً، في المقطعين الرابع والخامس. إذ في هذه المقاطع كان الاعتماد بالدرجة الأولى على عنصر السرد.

لقد تمّت التضحية بالصورة الشعرية أو تحييدها بوصفها أداة شعرية، لذا نجد الاعتماد على السرد يسير بخط مواز لخط الاعتماد على الصورة الفنية. فحين ينشط السرد يبهت حضور الصورة وحين يُحيَّد السرد ينشط حضور الصورة وتدافعها.

آليّات التوظيف:

يمثّل نص «الاستجواب» نصاً صالحاً لأن يُنظر إليه على أنّه يمثّل ضمير الجماعة، غير أنّه مروي بضمير المفرد. وقد لا يكون كذلك فاستمرار فحص بنية النص قد لا تفضي إلى تأكيد هذا الظن. وإن كان بعض الدارسين يرى من خلال دراسته لمجمل شعر نزار «أنّه يمثّل طبقة برجوازية تشكلت أو هي ما زالت تتشكل بالفعل»[1].

(1) دراسات في الشعر العربي الحديث، وفيق خنسة، دار الحقائق، الجزائر، ط2، 1982م، ص177.

ومهما يكن نوع تلك الطبقة التي يعبر عنها نزار في شعره إجمالاً فإنّه في نص «الاستجواب» يطرح مضموناً مناوئاً لواقع يراه آسناً. فهو نص يرفض الواقع ويحرض ضده ويقدم أنموذجاً في الموقف المبتغى: قتل الإمام سبيل إلى تحرير الوطن ـ بحسب رؤية النص ـ وفي الوقت عينه يطرح نفسه استجابة لتناقضات الواقع، وتجسيداً لبنية أشمل. فبنية النص ـ أيّ نص ـ «ليست إبداعاً فردياً وإنّما هي إبداع جماعي لفاعل جماعي متميز» كما يقول غولدمان[1].

ويتجلى رفض الواقع المرّ، من خلال أكثر من آلية في الطرح منها ما هو مضمون مناوئ للواقع بشكل مباشر في أطروحته: «**ما دمتُم ـ إن قلتُ أو ما قلتُ ـ سوف تكتبونْ (...) سوف تضربونْ (...) عنّي تفكّرونْ...**» والواقع المرفوض في نظره،أيضاً، ليس سوى:

«**الصراصير التي تُنشد في الظلامْ**

والمستريحينَ على أرصفة الأحلامْ (...)

الطفيليات في حديقة الإسلام (...)

الذين يطلبون الرزقَ من دكانة الإسلامْ (...) الذين (...) يزنونَ بالكلام...»

ومن تجلّيات الواقع ما يشرح من خلال حركة النص ونظام تأسيسه «جسد النص»، بأن جاء عنصر التكرار المُمِل، سواء في التكرار القائم في لغة المحقّقين «**مَنْ قتل الإمامْ؟ (...) مَنْ قتل الإمامْ؟ (...) مَنْ قتل**

(1) في البنيوية التكوينية ـ دراسة في منهج لوسيان غولدمان، د. جمال شحيد، دار ابن رشد، ط1، 1982م، ص 136.

الإمامْ؟»، أم في التكرار المتجلّي في لغة الإمام وفي تكرار الراوي لأقوال الإمام:

«يقولُ: (اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)

أقولُ: (اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)

يقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

يقولُ: (اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ)

يقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)

أقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)»

فعنصر التكرار هنا له وظيفة دلالية في النص، فهو بهذه الصيغة التي ورد فيها يفضي إلى دفع المتلقي إلى حالة من الضجر والملل. ومحور التكرار هذا سوف نطوّره في مواضع لاحقة من هذا الشرح.

ولأنّ ثوريّة الحدث وثوريّة الخطاب التحريضي الموجّه إلى الجمهور هو الهدف الذي يتحرك النص لتحقيقه؛ لذا تأتي لغة النص مناسبة لطبيعة الهدف وقادرة على التحقيق «تثوير الجماهير»، فتأتي لغته بمقاسات متوسط عامة الجماهير، فكانت لغة سهلة ومباشرة، لغة عارية من الترميز والنقوش، ترفض الواقع ولها الجرأة على مواجهة الحقيقة، فجاءت لغة الحدث اليومي عارية كعري الحدث الجسيم نفسه «النكسة الحزيرانيّة». إذ تكشف المعلومات الواقعة على حافة النص أنّ نص «الاستجواب» هذا هو أحد مكونات أعمال نزار السياسية التي كُتبت بين عام1967م وعام 1977م.

إذاً لهذا السبب الوظيفي الخاص بهذا النص، أو لغيره من الأسباب العامة التي يراها البعض[1]، كانت لغة هذا النص على هذه الشاكلة التي يمكن تشخيص ملامحها بالمجمل الآتي:

1 ـ إنّها لغة بعيده عن التجريد، لكونها تخاطب الشعب وتبحث عن حرارة المواجهة وتتحرك لتحقيقها. تلك الحرارة التي يمكن تلمّسها في اللغة الحسّية القائمة على التشخيص، وكأنّها صورة البحث عن واقع جديد يسمي الأشياء بأسمائها، مثلما تسمّي تلك اللغة التشخيصيّة المفارِقة للتجريد.

2 ـ إنّها لغة بسيطة ذات قواسم مشتركة تصلح لخطاب مختلف الشرائح الاجتماعية والطبقات؛ لأنّها أساساً تتجه لتثوير كل الشعب بمختلف طبقاته وشرائحه. لذا تكون طبيعة تلك اللغة مناسبة لطبيعة هدف النص وغايته. فهي لغة العصر الحاضر الجريح لا لغة القواميس والتراكيب العتيقة.

3 ـ هي لغة تحاول الابتعاد عن النقوش والتزويق. وهذا جاء تحت تأثير النكسة، وكأنّ تزيين اللغة والتنميق الفني في القصيدة هو من حيثيات الواقع الفاسد القائم على التزويق الذي يمثّل موقف الشاعر الراوي تمرداً عليه. إذاً هي تحريض على الثورة حتى على صعيد تشكيل النص.

ولعلّ هيمنة آلام النكسة دفعت بالنص نحو المباشرة ففقد كثيراً من شعرية القول. ففي ظلّ فورة الرفض حصل تعميم الرفض. فهو ـ أي الشاعر ـ قد غُرِّر به إذ كان: «**أبتلعُ البيانَ، والبديعَ، والقصائدَ العصماءَ أبتلعُ**

(1) يرى وفيق خنسة، مثلاً، أنّ « عناصر الأسلوب عند نزار سهولة المفردة والتركيب والاكتفاء بالدلالة المتداولة إي عدم الخروج على استعمال المفردة لعل ذلك ما يقابل مواصفات السعة البرجوازية المعدّة لأكبر عدد من المستهلكين». المصدر السابق، ص 179 .في حين يفتخر نزار بأنّه أوّل من أعلن تأميم الشعر، أي أرجع الشعر إلى جمهوره العام. يراجع: لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، ص30.

الهراءُ». إذاً فليذهب كل هذا الهراء.

وعلى هذا الأساس نجد أن مواصفات تلك اللغة قد جاءت بمقاسات مناسبة لأهدافها وموظَّفة توظيفاً دلالياً يتناغم وطبيعة غايات خطابها المعلَن. فهي تشتغل على هدف التغيير فتجسّد صورة الرفض للواقع من خلال رفض الصيغة القديمة لقاموسية اللغة واحتفالها بالتزويق. وبقدر ما تكون تقنيات النص الشعري متناسبة تمام التناسب وطبيعة التجربة والرؤية التي تحملها تكون تلك التقنيات قد أدت وظيفتها بنجاح. إذ «لا تقتصر المسألة الجمالية الصحيحة على معرفتنا لماهية الوسائل الفنية التي استعملها الفنان، وإنما بخاصة عندما نطرح السؤال: لماذا كانت هذه الوسائل ملائمة جداً لتعبر عن رؤية الفنان الخاصة للعالم» على حد تعبير غولدمان[1]. ولعل هذا يفسّر تناسب لغة النص وطبيعة مضمونه وأهدافه. وأيضاً، تناسبه وطبيعة المُخاطَب (الجمهور عامة).

فهي تجسّد طبيعة المضمون الذي يطرحه النص. فالنص يطرح طبيعة التناقض بين ما ينبغي أن يكون عليه رجل الدين وبين ما هو كائن في الواقع. وهذا الطرح يمثّل من حيث بنيته طبيعة ما كان عليه مفهوم الدين في فطرته الأولى حين كان المتن في أحداث الحياة، وبين ما هو عليه في سبعينات القرن العشرين حين صار ـ بحسب رؤية النص ـ هامشاً وجزءاً من مؤسسة السلطة. فالمفصل المهم في النص يقوم على طرح إشكالية التناقض وما يمكن أن يسفر عن هذه الإشكالية من تبرير الإلغاء «قتل الإمام»، المُجَسِّد للتمرد على الواقع بما في ذلك واقع اللغة نفسها. فاللغة التي يستخدمها رجل الدين، مثلاً، هي لغة مما يشمله التمرد، لأنّها لغة غير مشفوعة بـ «فعل»، وما زالت تُكرّر بتواكل مقيت قتل حرارتها: «اللهمَّ إمحقْ

(1) نقلاً عن: في البنيوية التكوينية، ص 92.

دولةَ اليهودْ (...) اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ (...) اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ (...)أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ».

فالنص من خلال حركته الدلالية لا يريد للدين موقع الهامش من متن الحدث الدامي، بل يريده متجسّداً أولاً بشخص رجل الدين داخل دائرة الفداء مقاتلاً فاعلاً مثوّراً منفعلاً بحركة الحياة، لا صدى يردد جملاً رياضة للسانه، إذ ليس لدى تلك اللغة هوية الحدث ومعاصرته، جمل لم تعد تحمل عنصر التثوير وحرارة المواجهة المعاصرة (لغة الحدث نفسه) لغة الغضب، لأنها لغة ألصقها الإمام بالتواكل، ونص الاستجواب نص مفعم بالغضب والتمرد. وقد قلنا في موضع سابق أنّ هذا الغضب كان السبب الذي دفع النص نحو الاندفاع في المباشرة في الطرح، فأفقد النص الكثير من مفاصل الشعرية.

في نص «الاستجواب» كان نزار يجسّد ما يسميه غولدمان نظرية «رؤية العالم» التي «هي بالضبط هذه المجموعة من التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تجمع أفراد مجموعة ما (وفي غالب الأحيان،طبقة اجتماعية ما) وتجعلهم يناوئون المجموعات الأخرى»[1]. فهو يدعو إلى نبوءة إعادة تشكيل دور رجل الدين «الإمام»، الدور الثوري المقاتل والمثوّر. وكأنّ نزاراً يدعو إلى ما حصل فعلاً في العمليات الاستشهادية المدفوعة بأدوات عقائدية دينية في مختلف بقاع الوطن العربي في العقود الثلاثة الأخيرة. ويدعو إلى أن تتقدم العمامة صفوف المقاتلين، وأن تحشد المقاتلين وتدفعهم وتهيئهم لتذوق طعم الشهادة، مستثمرة الطاقة الهائلة الكامنة في جوهر الدين، لا أن تقصر دورها على دعاء من في السماء ليفعل عوضاً عن أهل الأرض. وسنعمل على تطوير هذا المحور في الإضاءة الخامسة.

(1) المرجع نفسه، ص168 ـ 169.

التركيب اللغوي وأنواع الخطاب:

يمكن النظر في أنواع الخطابات في النص التي أوردها الشاعر سارداً. ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة خطابات توجهها ثلاث جهات مستقلة عن بعضها من حيث بنيتها المادية الظاهرة. النوع الأول خطاب المحققين (السلطة)، والنوع الثاني خطاب (الإمام)، والنوع الثالث خطاب الفاعل (الشاعر الراوي). وهذا الخطاب الأخير يمكن النظر فيه على مرحلتين. المرحلة الأولى حين كان الراوي مع القطيع (قبل قتله الإمام)، والمرحلة الثانية بعد قتله الإمام (مرحلة الانعتاق).

أ ـ خطاب المحققين:

يأتي خطاب المحققين الملفوظ من خلال الأقوال التي يردّدونها وهم يخاطبون الشاعر الراوي:

في المقطع الأول:

1 ـ **مَنْ قتل الإمامْ؟** [اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر + مفعول به].

2 ـ **مَنْ قتل الإمامْ؟** [اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر+ مفعول به].

3 ـ **مَنْ قتل الإمامْ؟** [اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر + مفعول به].

4 ـ **مَنْ طعنَ الدرويشَ صاحبَ الطريقَةْ؟** [اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر + مفعول به + صفة (مضاف ومضاف إليه)]، والصفة فُضْلة يمكن الاستغناء عنها ويبقى أصل الكلام. والفُضْلة عند النحويين ما «قد يُطلق على ما يزيد على أصل المراد ولا يفوت

المراد بحذفه»[1].

5 ـ **ومزّق الجبّةَ**، [معطوفة على السياق وهي مقدّرة بـ: اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر+ مفعول به].

6 ـ **والكشكولَ**، [معطوفة على السياق وهي مقدّرة بـ: اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر + مفعول به].

7 ـ **والمسبحةَ الأنيقةْ** [معطوفة على السياق وهي مقدّرة بـ: اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر + مفعول به + صفة فضلة].

أما في المقطع الثاني فنجد جملة واحدة هي:

مَنْ قتل الإمامْ؟ [اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر + مفعول به].

معنى هذا أنّ بنية التركيب اللغوي لكل جملة تفوّه بها المحققون وجسدت خطاب السلطة هي نفسها دون أيّ تغيير في بنيتها، فهي تتألف في جوهرها من: [اسم استفهام + فعل ماض + ضمير مستتر + مفعول به].

ويمكن تثبيت ملاحظات معيّنة على هذه البنية اللغوية، منها:

1 ـ إنّها جمل موجّهة إلى آخر، وهو هنا الراوي (الفاعل) المعبّر عن نفسه المختلطة بطبقة ما أو مجموعة ما.

2 ـ إنّها جمل اسمية فقط، أي أنّ نسبة الجمل الاسمية إلى الجمل الفعلية 100 في المئة لمصلحة الجمل الاسمية ذات الدلالة المستقرة.

(1) كشاف اصطلاحات الفنون، محمد علي التهانوي (1158هـ)، تحقيق: علي دحروج، إشراف: رفيق العجم، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1996 م، ج2، ص 1278.

3 ـ إنّ الإجابة عن هذه الجمل المستفهِمة يمكن أن يتمّ بكلمة واحدة: «فلان». أي فلان هو الذي فعل هذا. فهي جمل ذات بُنى مُغلَقة. أي أنّ طبيعة بنيتها لا تمنح فرصة الانفتاح على الآخر، أخذاً وعطاء في الكلام، وحركة وتفاهماً.. للوصول إلى نتيجة ما. فهي بهذا تعبّر عن موقف «مسيّج» (وهو هنا موقف السلطة)، من الآخر وهو هنا «الراوي».

4 ـ هي جمل نمطيّة في بنيتها. ومضمونها يرسم إيقاع خطاب السلطة المنغلق الراكد. فالجمل لا تحمل جديداً في المعنى أو المضمون الذي تطرحه، ويمكن اختزالها بجملة واحدة «مَنْ قتل الإمامْ؟». بيد أنّ تكرارها يحمل دلالة الركود ويكشف نوع خطاب السلطة المُتَخَشّب.

ب ـ خطاب الإمام:

يتفوه الإمام في النص في المقطع الرابع، ويأتي خطابه من خلال أربع جمل هي:

1 ـ **«اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ»**. [منادى + ميم مشدّدة مفتوحة للتعويض عن حرف النداء المحذوف + فعل أمر (خرج بلاغياً للدعاء) + ضمير مستتر عائد على لفظ الجلالة (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه].

2 ـ **«اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ»**. [منادى + ميم مشدّدة مفتوحة للتعويض عن حرف النداء المحذوف + فعل أمر (خرج بلاغياً للدعاء) + ضمير مستتر عائد على لفظ الجلالة (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه].

3 ـ **«اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ»**. [منادى + ميم مشدّدة مفتوحة للتعويض عن حرف النداء المحذوف + فعل أمر (خرج بلاغياً للدعاء) + ضمير

مستتر عائد على لفظ الجلالة (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه].

4 ـ «أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ». [الجملة معطوفة على أسلوب النداء نفسه: اسم منادى مقدّر بـ «اللهم» + فعل أمر (خرج بلاغياً للدعاء) + ضمير مستتر عائد على لفظ الجلالة (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه + حرف عطف + فعل أمر وفاعل مقدّرين + مفعول به، مضاف + مضاف إليه].

وهذه الجمل بهذا الوصف تتسم بنيتها اللغوية بالآتي:

1 ـ إنّها جمل ذات بنية متكررة، أي أنّ تركيب الجملة هو هو في كل من الجمل الأربع التي تفوّه بها الإمام في دعائه. فالتكرار النمطي اللافاعل للجمل ـ أيّ جمل لغوية ـ يبعث على الإحساس بالركود، ولا سيّما حين يتضاعف العدد بفعل تكرار الراوي للجمل ذاتها.

2 ـ إنّ هذه الجمل تتسم، أيضاً، بكونها منغلقة البناء مكتفية بنفسها. أي أنّها لم تدخل ضمن بناء متنام لفكرة معيّنة أو مضمون معيّن. إذ يمكن التوقف عند أيّ جملة منها دون أن يتأثّر مضمون كل جملة بالمضمون الذي بعده.

3 ـ إنّها جمل موجّهة إلى «غير»، وهو هنا (الله). فهي تطلب أمراً محدداً في كل جملة. وإن كان هذا «المُحدَّد» متكررا ويمكن اختصاره بأمر واحد وهو (الدعاء بدمار اليهود).

بقي أن نذكر ملاحظة مهمة في هذا السياق وهي أنّ الجمل التي يستخدمها الإمام لا تبدأ بلفظ دال على «حدث». إذ لا حدث جديد قام به الإمام ليبدأ به كلامه. سواء أكان في موضع فخر بما يقوم به، أو كان في موضع تأليب الناس ليقوموا بالفعل (صنع الحدث)،

أو كان في موضع المتقدم للصفوف ليقوم مع الجميع بالحدث... إلخ. وكل هذه الاحتمالات تستوجب الاهتمام بالفعل (الدال على الحدث) لتقديمه على ما سواه من ألفاظ في تركيب الجملة. وفق رؤية البلاغيين[1]، القاضية بأن تقديم الفعل على الاسم أو تقديم الاسم على الفعل يخضع لاهتمام المتحدث بالمعنى الذي تعبر عنه تلك الألفاظ. أي تخضع لما يمكن أن نسميه بقانون «الاهتمام» أي تقديم الحدث الأهم نسبياً، من خلال تقديم اللفظ الدال عليه، سواء بوعي أو بدون وعي.

فموضع العناية في رؤية الإمام ليس الفعل «محق اليهود..» ليُقدَّم في صيغ التعبير. موضع العناية عنده الاستئناس بذكر الله (الفاعل المفترَض والمأمول). وتترسخ هذه القناعة من خلال تكرار الإمام للفظ الجلالة في بدء كل جملة «دعاء» من جمله الأربع. فلغة الإمام ـ بحسب رؤية النص ـ تتحرك وفق بنية ذهنية معيّنة، تطرح ضمنا توسّطة بين الله والجمهور، وهذه «المهنة» تستوجب الاهتمام بمفردة لفظ الجلالة أكثر من الاهتمام بالمفردة الدالة على الحدث نفسه. وهذا تحقق من خلال الإصرار على ذكر مفردة لفظ الجلالة، ومن خلال الابتداء بها، ومن خلال تكرارها.

والفاعل المدعو إلى الفعل هنا هو الله سبحانه، وليس الإمام أو غيره من بني البشر، وفي هذا تخلٍ عن إنسانية الإنسان وقدرته على الفعل. ولا شكّ في أنّ شرحنا هذا لا يتضمن اعتراضا مُبطّنا على صيغ الدعاء، إنما هو شرح لما كان يمكن للإمام أن يعبّر به عن

(1) يراجع: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد بن تاويت، تطوان، ص 99.

الموقف بصيغ قوليّة أخرى مناسبة لطبيعة الحدث، قد لا تكون من خلال الدعاء أصلاً. إذ الدعاء هنا لا ينسجم وطبيعة الموقف المحتاج إلى فعل.

4 - إنّها جميعاً من حيث البنية جمل اسمية محددة البناء. ونحن هنا إنما نسير مع فريق النحويين الذين يرون أنّ أسلوب «النداء من الأساليب الخاصة التي تؤدي فائدة من الفوائد ولا يمكن أن يكون أسلوب النداء من قبيل الجمل الفعلية وليس في هذا الأسلوب إسناداً كما في الجملة الفعلية»[1]. ووفق الإحصاء نجد أنّ نسبة الجمل الاسمية إلى الجمل الفعلية 100 في المئة. وهذه الجمل بهذا الوصف تتطابق ونوع البنية التركيبية للجمل التي جسّدت خطاب السلطة.

من خلال تشخيصنا لسمات القول عند المحققين وسمات القول عند الإمام يتضح لنا التطابق بين خطاب السلطة وخطاب الإمام. مثلما يكشف هذا الاستنتاج استناد مقولاتهم إلى بنية ذهنية منتجة متشابهة في تكوينها. تلك البنية التي كان الراوي (الفاعل) ينتمي إليها أيضاً، حين كان منقاداً يردد ما يقوله الإمام حرفياً. فكانت تفوّهاته اللغوية تكراراً متطابقاً تمام التطابق مع تفوّهات الإمام اللغوية، لأنّها تكرار لجمله. فاتصفت بالتركيب الإسنادي نفسه التي تتصف به الجمل التي تفوه بها الإمام، فكانت صفة التركيب في جمله:

1 - «اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ» [منادى + ميم مشدّدة مفتوحة للتعويض عن حرف النداء المحذوف + فعل أمر (خرج بلاغياً للدعاء) + ضمير مستتر (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه].

---

(1) الفعل زمانه وأبنيته، د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1986 م، 213.

2 ـ «اللهمَّ شتِّتْ شملَهُمْ» [منادى + ميم مشدّدة مفتوحة للتعويض عن حرف النداء المحذوف+ فعل أمر (خرج بلاغياً للدعاء) + ضمير مستتر (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه].

3 ـ «اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ» [منادى + ميم مشدّدة مفتوحة للتعويض عن حرف النداء المحذوف + فعل أمر (خرج بلاغيا للدعاء) +ضمير مستتر (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه].

4 ـ «أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ». [الجملة معطوفة على أسلوب النداء نفسه: اسم منادى مقدّر بـ (اللهم» + فعل أمر (خرج بلاغياً للدعاء) + ضمير مستتر (فاعل) + مفعول به، مضاف + مضاف إليه + حرف عطف + فعل أمر وفاعل مقدّرين + مفعول به،مضاف + مضاف إليه].

إذ كان النسق مُراوحاً على الشكل الآتي: «يقولُ (...) أقولُ (...) يقولُ (...) أقولُ (...) يقولُ (...) أقولُ (...) يقولُ (...) أقولُ (...)».

ويظهر الأمر أكثر وضوحاً في بنية التركيب للجمل التي يستخدمها الراوي الفاعل بمقارنتها بما كان عليه تركيب جمله حين كان يكرر ما يقوله الإمام:

وهكذا.. يا سادتي الكرامْ
قضيتُ عشرين سَنةْ..
أعيشُ في حظيرة الأغنامْ
أعلف كالأغنامْ
أنامُ كالأغنامْ
أبولُ كالأغنامْ

أدورُ كالحبّة في مسبحة الإمامْ

فيتضح الاعتماد على الجمل الفعلية، إذ بعد الجملة الأولى التي هي لازمة سردية (يا سادتي الكرامْ) تتوالى ست جمل فعلية بعد أن كان الاعتماد على بنية مختلفة من الجمل، وهي الجمل الاسمية وفي المقطع الرابع نفسه.

ليفصح هذا الاختلاف في تركيب بنية الجملة عن اختلاف في التعبير عن بنية ذهنية جديدة تولّدت فأفادت فعلاً متقاطعاً مع الفعل السلبي المُمَثَّل بالركود الذي أنتجته البنية الذهنية القديمة (بنية ذهنية السلطة، المتطابقة وبنية الإمام، والمفضيتان إلى بنية الفاعل المماثلة لهما والثائرة عليهما في ما بعد).

النص والواقع:

يجسّد إيقاع النص والطريقة التي يتحرك فيها إيقاع الحقبة التي أُنتج فيها، فجاء ثورة عليها من حيث المضمون والتشكيل فثمّة رسم لإيقاع الواقع من خلال إيقاع النص. ففي المقطع الأول تتكرر جملة «**مَنْ قتل الإمامْ؟** (...) **مَنْ قتل الإمامْ؟** (...) **مَنْ قتل الإمامْ؟**» ثلاث مرات بفواصل ثابتة فيرسم تكرارها واقعاً مكّرراً راكداً، فلا جديد في خطاب السلطة. فهو تكرار مملّ راكد يفضي إلى التقزز ويدفع إلى الاعتراف، تخلصاً من قرف التكرار.

غير أنّ إيقاع الواقع الراكد يتجلى بأبشع صوره في المقطع الرابع من خلال المزاوجة بين يقول وأقول، ثماني مرات. ومن خلال تكرار الجملة التي يقولها الإمام:

يقولُ: (اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)

أقولُ: (اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)

يقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

يقولُ: (اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ)

يقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)

أقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)

وبما يوقّع النص بطريقة مملّة ترسم شكل الواقع المملّ الراكد من خلال حركة النص وطريقة تشكّله. فرتابة حركة النص كان إجراءاً فنيا موظّفاً، فهو تشكّل يحكي رتابة الواقع السياسي والاجتماعي والفكري ورتابة المفهوم السائد للعقيدة. فشكل النص الفني المتعاضد مع مضمونه جاء معتمداً على آلية التكرار، ليطرح تجسيده لواقع مكرّر مملّ.

ونص «الاستجواب» صورة لفعل قتل التزييف وبعث الحقيقة، التي لا تتجلى إلا من خلال المواجهة والمكاشفة. فالنص يطرح دعوى إعادة تشكيل إيقاع جديد للحياة بكل أبعادها؛ بدءاً بأهم أبعادها الوجدانية: البعد الديني وحقيقة ماهيته وجدواه وتجدده وانفتاحه على العصر.

وتحرير الوطن ـ وفق رؤية النص ـ يبدأ من تحرير الدين من رؤية الإمام نفسه، وتحرير الدين من قبضته. إذ صار الإمام ـ الذي يقدمه النص ـ محتلاً الدين، واحتلاله الدين يُنتج شرعية القتل التي حقّقها الفاعل الراوي. وبقدر ما للاحتلال «احتلال الدين» من قوة وبطش فهذا يحتّم فعلاً كبيراً بحجم البطش نفسه، لذا يأتي فعل القتل.

ونجاح النص الحقيقي إنّما يُسجّل له من جهة استجابته استجابة أمينة

لحركة الواقع وتجسيدها. إنّ تماسك النص وسيره في اتجاه تحقيق الغاية الفنية المتوخّاة؛ إنّما يعبر بشكل أو آخر عن تماسك الخلفية الأيديولوجية التي تؤمن بها الجماعة. تلك الخلفية التي تنقسم إلى قسمين: اجتماعية عامة، وفردية (خصوصية الذات المبدعة «الشاعر»). إنّ هذا التماسك هو أحد أسرار نجاح النص دلالياً، وهو أحد مقومات نجاح الخطاب. لأنّه مثّل تطابق الخاص والعام. إذ يصبح القول الفردي تجسيداً للهاجس الجماعي المكبوت فنيّاً لعدم توافر المقدرة الإبداعية على التعبير عنه. حتى صار «قتل الإمام» الذي يحمل هذه المواصفات سبيلاً إلى التحرر، لأنّه صنع ملايين الشعب قطعاناً من الأغنام مستسلمة لأمره متخلية عن إرادتها الفردية: **«طعنتُهُ باسمي أنا.. واسم الملايين من الأغنامْ».**

الفرد والجماعة/ المواجهة والخضوع:

يطرح نص «الاستجواب» علاقة قدرة الجماعة بالقدرة الفردية. إذ يقدم المقطع الأول والمقطع الثاني والمقطع الثالث من النص علاقة من نوع ما، بين مجموعة هي المحققين (السلطة)، وبين الفرد (الشاعر الراوي). وتبقى تلك المواجهة بين هذه المجموعة والفرد متغلغلة بكثافة أقل في المقاطع الأخرى، من خلال: **يا سادتي**، اللازمة التي تتكرر لتذكّر بأبعاد تلك المواجهة.

وفي هذا الجزء من النص (المقاطع الثلاثة الأولى) يتراءى واضحاً ضمير الجماعة المواجِهة لذات الشاعر الفردية (وسوف نكتب العلامة الدالة على الجمع بلون داكن لتمييزها): فه**م** المخبرو**ن**، وه**م** الجنو**د**، وه**م** **العساكر**، وه**م** يدخلو**ن**، وه**م** يخرجو**ن**... وه**م** يكتبو**ن**، وه**م** يضربو**ن**، وه**م** يفكرو**ن**. فضمير الجمع حاضر دائماً، في كل المفاصل: قيل ل**كم**، بين**كم**.. والخطاب يوجه إلى هذه الجماعة: يا سادتي، ويوجه إلي**هم**: لا

تقلعوا... مخبروكم....

أما الضفة الأخرى فيقف عليها الراوي الفرد وحده، ويفصح عن ذلك الضمير المعبر عن الفرد الواحد من خلال الإسناد إلى المفرد (وسوف نكتب العلامة الدالة على المفرد بلون داكن لتمييزها): غرفتي، رقبتي، أظافري، قلت، استغاثتي، ما دمت، قلت، بلدي، عنّي، لستُ، رأسي، لست عميلاً، ولا سرقت، ولا قتلت، ولا دخلت، يعرفني، يعرفني، لا أقطعها (أنا)، لا تفوتني، أمارس (أنا) (تتكرر ثلاث مرات)، أقول (أنا)،وهكذا يتكرر ضمير المفرد 73 ثلاثاً وسبعين مرة.

هذه هي العلاقة الأولى في النص، هي علاقة بين الفرد والجماعة. وقد تبدّت واضحة من خلال مواجهة الضمير المفرد لضمير الجماعة مواجهة لغوية واضحة انبنى على أساسها الخطاب.

وثمّة علاقة أخرى تُرسم في المقطع الرابع بين مجموعة والفرد الواحد. يمثّل المجموعة: الإمام + الأغنام (التابعين) + الشاعر الراوي. هذه المجموعة تقيم علاقة ما بالواحد الفرد وهو هنا في النص (الله).

وفي هذا المقطع يبدأ الخطاب من جهة واحدة (المجموعة) وينتهي على تلك الشاكلة، فالخالق لا يجيب نطقاً.

ويتماهى خطاب الشاعر الراوي بخطاب الإمام بوصف الراوي يلعب دور الببغاء المردد لخطاب الإمام، في تلك التكرارات المتجسدة في: يقول وأقول:

«يقولُ: (اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)

أقولُ: (اللهمَّ إمحقْ دولةَ اليهودْ)

يقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ شتّتْ شملَهُمْ)

يقولُ: (اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ)

أقولُ: (اللهمَّ إقطعْ نسلَهُمْ)

يقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)

أقولُ: (أَغرِقْ حرثَهمْ وزرعَهُمْ)»

فالخطاب إذاً بهيئة دعاء لم يُستجب. ومصدره جهة واحدة هي الجماعة التي كان الراوي ينتمي إليها ويعيش مع أفرادها في حظيرتهم ويعلف معهم...

أعيشُ في حظيرة الأغنامْ

أعلف كالأغنامْ

أنامُ كالأغنامْ

أبولُ كالأغنامْ

أدورُ كالحبّة في مسبحة الإمامْ...

ثم تأتي العلاقة الثالثة في النص وهي أيضاً بين الفرد والجماعة، ولكن هذه المرّة بين الشاعر الراوي ـ بوصفه فرداً معبّراً عن جماعة ـ وبين الإمام ومن معه من الصراصير والمستريحين وطلاب الرزق باسم الإسلام والزناة بالكلام:

قتلتُ إذ قتلتُهُ

كلَّ الصراصير التي تُنشد في الظلامْ

والمستريحينَ (...)

كل الطفيليات (...) الذين يطلبون الرزقَ من دكانة الإسلامْ (...) يزنونَ بالكلام...

فالراوي (الشاعر) انفصل عن المجموعة ليتحول إلى ذات فردية تثور على الجماعة (الإمام والقطيع) لتقدم نفسها بصورة الفادي: **يا سادتي: أعرف أن تُهمتي عقابُها الإعدامْ.** فهو يثور على بنية ذهنية معيّنة انتصاراً لبنية ذهنية جديدة تتشكّل. وهذه البنية الجديدة في حاجة إلى «الذات الفردية» لتقود المجموع وهي بلا شك رؤية المجموعة التي ترى ضرورة بروز الذات الفردية لتُشقِّق القشرة عن تلك المجموعة التي ترى تحرر الذات الفردية سبيلاً لتحرر الجماعة. إذ الأديب ـ على حد تعبير لوكاتش ـ «ليس هو خالق شكل، بقدر ما هو كاشف عن شكل. فالشكل مسجّل من قبل في المعطيات الاقتصادية والاجتماعية التي يأتي ليوضحها»[1].

إنّ استنتاجاً يتأسس على ما سبق يمكن أن يتلخص بأنّ نص الاستجواب يبشر بعصر الفرد البشري القادر. وهذه الرؤية تحمل ضمناً رؤية احترام الذات الفردية بوصفها الحقيقة الأهم المفضية إلى تحرير الإنسان وتأسيس ثقافة الذات المتفردة التي هي مصدر كل إبداع. فالمجموعة كانت تلجأ إلى الله (الذات الإلهية الفردية). والراوي يقدم نفسه أنموذجاً للذات الفردية الفاعلة «البطل»، فهو فادي الجماعة: طعنتُهُ باسمي أنا.. واسم الملايين من الأغنامْ.

فهو ليس مدفوعا بهم بل مجسّدا لبنية ذهنية جماعة معيّنة وفاديا لتلك الجماعة. فالراوي واحد لم يقتل واحداً فرداً، بل قتل مجموعة أو مجاميع ممثَّلة بواحد. فهم: الصراصير والمستريحون والطفيليات والذين يزنون

(1) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كابانس، ترجمة د. فهد العكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982 م، ص 83.

بالكلام.. وكل هؤلاء يشتركون بصفة اللامواجهة والسلبية؛ تُنشد في الظلامْ = لا تواجه (سلبية)، المستريحينَ على أرصفة الأحلامْ = لا تواجه (سلبية مستعينة بالحُلُم)، الطفيليات في حديقة الإسلام = لا تواجه (سلبية هامشية)، يطلبون الرزقَ من دكانة الإسلامْ = لا تواجه (سلبية انتهازية)، يزنونَ بالكلام = لا تواجه (سلبية مزيّفة وهامشية).

ولو عدنا قليلاً إلى صفة الفعل الذي تقدمه السلطة (وهي جماعة) مُمثَّلة بالعساكر والمحققين سنجدها أيضاً سلبية الفعل: فهم: يكتبون وفق رغباتهم لا وفق اعتراف المتهم = تزييف (سلبية). وهم: تضربونْ = انتهاك (سلبية)، وهم: عنّي تفكّرونْ = تهميش الآخر وإلغائه (سلبية).

فدائماً تُطرح صفة الجماعة على أنّها سلبية في حين يُطرح فعل الذات الفردية على أنّه متصف بالإيجابية. والذات الفردية كما بيّنا هي الذات الإلهية الفردية وذات الراوي الفاعل.

فالفعل الذي تقدمه ذات الراوي الفردية هو: يا سادتي بخنجري هذا الذي تَروْنَهُ طعنتُهُ في صدره والرقَبَةْ = اعتراف وعدم تنصّل من الفعل (مواجهة، فعل إيجابي). وهو يفعل بأن يثور على واقع مقتنع بفساده: قتلتُ إذ قتلتُهُ كلَّ الصراصير التي تُنشد في الظلامْ... = صدق مع الذات (فعل إيجابي). في حين أنّ هذه الذات نفسها كانت سلبية الفعل عندما كانت جزءا متماهيا مع واقعه المريض، فكانت الإرادة الفردية مغيّبة من خلال تبعيتها للإمام. لذا كان فعلها :أعلف كالأغنامْ،أنامُ كالأغنامْ، أبولُ كالأغنامْ... = مسخ وتخلٍ عن الذات البشرية (فعل سلبي). وهي أيضاً: أدورُ كالحبّة في مسبحة الإمامْ = تخلي الإنسان عن إرادته وقراره (حبّة تحركها الأنامل في دائرة مفرغة، فعل سلبي).

أمّا الذات الإلهية ـ ذات فردية ـ المدعوّة إلى الفعل، ففعلها المأمول

ـ الذي لو شاءت لفعلته ـ فهو: إمحقْ دولةَ اليهودْ.. شتّتْ شملَهُمْ... = انتصار للمظلوم على الظالم (فعل إيجابي).

وهكذا يتبدى موقف الجماعة مفعماً بسلبيته وعلى الضفة الأخرى يقابله فعل الذات الفردية مفعماً بإيجابيته. فيتحرك النص ليدعو ضمناً إلى تغييب الجماعة لتحلّ الذات الفردية الحرّة الفاعلة محلّها، التي تتشكل من خلالها الجماعة الحرة الفاعلة.

الفصل الثاني

آفاق التوظيف الدلالي
في «دموع العين» ليوسف الصائغ

مدخل:

ترتكز القراءات النقدية الحديثة في إجراءاتها على معطيات حقول معرفيّة متعدّدة. ولا شكّ في أنّ معطيات الدرس اللغوي الحديث وإنجازاته تمثّل أحد أهم تلك الحقول المعرفية التي استثمرها النقد الأدبي الحديث لإنارة النص الشعري؛ إذ النص الشعري ـ وقبل أيّ اعتبار ـ هو نص لغوي، بيد أنّه مفعم بخصوصيته الأدبية. فهو مُثقل بفضاءات المعنى وبؤر الإثارة الجمالية.

ولأنّ «مناط النقد من أيّ الأسلاك مسكته ليس إلا كشفاً لحجُب المعنى من وراء حلل اللغة»[1]، صار استثمار النقد لإنجازات علم الدلالة أمراً مشروعاً. فعلم الدلالة يهتم بدراسة المعنى[2]. بيد أنّ القراءة النقدية مُلزَمة بأن تتخطى هذا المفهوم لعلم الدلالة، والنظر إليه على أنه مُمْكن نقدي يشتغل على تفعيل الدوال المساهمة في بناء النص وإنتاج دلالته،

(1) في آليات النقد الأدبي، عبد السلام المسدي، دار الجنوب للنشر، تونس 1994 م، ص 18.

(2) يراجع: علم الدلالة، كلود جرمان وريمون لوبلان، ترجمة،نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 964،: ص 13.

وبذلك يتعامل الإنتاج الإبداعي مع الدلالة متجاوزاً الاقتصار على التعامل مع المعنى. إذ القراءة النقدية التحليلية تتوخى التوغّل في متاهات النص اللغوي الإبداعي المكتظ بدلالاته الأدبية المتغلغلة في مختلف مفاصل النص ومستوياته المتعددة (الصوتي، الدلالي، التركيبي).

فالنص الشعري ـ في وجه عام ـ يتشكل من انتقاء خاص للأصوات من بين المنظومة الصوتية الكلية المتاحة في اللّغة، بغية تشكيل نسق صوتي متفرد خاص بذلك النص[1]، ومن خلال هذه المسلّمة النقدية يمكن تلمّس مكامن الدلالة في أصوات نص شعري معيّن. مثلما يمكن تبيّن الكيفية التي وُظِّفَتْ فيها تلك الأصوات المنتقاة. إذ إنّ نسق البنية الصوتية في النص الشعري أكثر أهمية وأكثر تنظيماً مما هي عليه في النثر مثلاً. فهي في الشعر «متسقة منطقية وأعظم تنسيقاً ومنطقاً مما يكون عليه بناء الكلمات قط خارج الشعر»[2]. وهذا الأمر يضع النظام الصوتي في النص الشعري في حالة مواجهة دائمة مع درجة تميّز البنية الصوتية التي تشكّل إحدى أهم المواضع التي تجرّب فيها القراءة النقدية مبضعها، إن شاءت تلك القراءة أن تكون جادة في الكشف عن مكامن التوظيف الدلالي في النص الشعري. فمكامن الدلالة لا تقتصر على مستوى دون آخر. ولا ينبغي للقراءة النقدية أن تُخدع وهي تفتش في دلالة النص الشعري فتعتمد على المستوى الدلالي بمعناه الضيّق، فدلالة النص متغلغلة في كل مفاصله وتفاعل مستوياته. ولنا أن نذكّر هنا بأنّ النقد الأدبي الحديث فرغ من تأكيد فصل المستويات الثلاثة فصلاً تاماً في أثناء التحليل النقدي ليس إلا تسهيلاً لعملية الإمساك بالنص

(1) يراجع: نظرية الأدب، اوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 972: ص 22.

(2) التجربة والشعر، ارشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963م، ص53.

الشعري المتسّم دوماً بالمراوغة، لغرض فحصه فحصاً منهجياً موضوعياً.

إنّ نسيج النص الشعري ـ لغوياً ـ ليس إلا مجموعة من العلامات. وهذه العلامات تربط المفهوم «التصوّر» أو المدلول بالصورة الصوتية «الدال»، وهما ـ أي الدال والمدلول ـ وجهان لعملة واحدة،كما يرى دي سوسير[1]. الذي تتسع لديه العلامة «لتشمل كل ما يمكن تمييزه كالجمل والعبارات والكلمات و«المورفيمات»[2]». ومن خلال هذه العلاقة بين المفردة ومدلولها، والعلاقة بين النص الشعري ومدلوله، لا يمكننا فصل المدلول العام للنص عن دواله الجزئية (الألفاظ، الجمل..)، مثلما لا يمكننا فصل المدلول العام عن مدلول أيّ وسيلة أو تقنية وظّفها النص لتوصيل دلالته.

وتأسيساً على هذا صارت دلالة النص الشعري الكلية هي وجهه الآخر، شأنه في ذلك شأن المفردة الواحدة في علاقتها بمدلولها. وعليه لا يمكننا الاقتصار على التعويل على علاميّة الألفاظ داخل النص الشعري بصفتها بنىً جزئية. فالتعويل الرئيس يكون على علامية النص الشعري كلّه «جسد النص» ودوره الترميزي. سواء أكان هذا الترميز لغوياً أم غير لغوي. إذ معلوم أنّ ثمّة حيثيات كثيرة تصبّ في عالم إنتاج النص الشعري، مثلما تتداخل، أيضاً، حيثيات كثيرة لفهم ذلك النص. فالمفردات اللغوية في النص الشعري ـ بوصفها بنى جزئية في النص ـ تدخل في تنظيم تدريجي تسلسلي، إذ تمثّل البنية الثقافية «العنصر المهم الذي تدخل اللغة بواسطته مجال النقاش كالإنشاءات والعادات ومعرفة العالم وتتنوع بكثرة من ثقافة

(1) يراجع: علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 1985 م، ص 32 ـ 35، 84 ـ 86.

(2) النحو العربي والدرس الحديث ـ بحث في المنهج، د. عبده الراجحي،دار النهضة العربية،بيروت، 1986 م، ص31.

إلى ثقافة أخرى»[1].

فمبضع القراءة النقدية التحليلية،إذاً، يمكنه التفتيش في مكامن دلالة الألفاظ بوصفها أحد الينابيع الدلالية وليست الينبوع الوحيد. وهذا التفتيش يمثّل أحد الإجراءات الموظّفة في قراءة النص الشعري.

ولا شكّ في أنّ ثّمة ما يُحتّم على القراءة النقدية أن تندفع إلى المستوى التركيبي وهو المستوى الثالث فتبحث فيه عن المكامن الدلالية المتحركة من خلال التركيب. فتكون الجملة في النص الشعري مساحة لحركة الفعل النقدي على مستويين: الأول من حيث كون الجملة بنية دالّة على معنى جزئي مسهم في بناء المعنى الكلي للنص، والمستوى الثاني يتعاطى مع وجود الجملة في النص على أنّها «طراز لترتيب الكلام»[2]. وهذا يمثّل موضع الاستهلال في الدخول إلى عالم المستوى التركيبي للنص الشعري الحديث الذي يبدأ بتركيب الجملة لينتهي بتركيب النص كلّه والكيفية التي ورد فيها، والثوب الذي اختاره ليكون رداءه المُميّز. ويدخل في ذلك كل ما يخص النص بما في ذلك طرز الكتابة والمشهد الخارجي لتشكيل النص، مروراً بالسياق الذي يمثّل عنصراً دلالياً لأيّ نص، بما في ذلك النص اللغوي المجرّد. إذ يلعب السياق «دوراً أساسياً في تحديد الدلالة ونوعها»[3].

وأمر السياق في النص الشعري يصبح أكثر أهمية بسبب تشابك العلاقات فيه، إذ نجد الكلمة في النص «لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات. فالكلمات لا تكفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو

(1) علم الدلالة، ص 69.
(2) نظرية الأدب، ص 198.
(3) علم الدلالة، ص 46 ـ 47.

بالاشتقاق ـ أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها»[1]. وهذا وحده أيضاً لا يكفي لفهم الدلالة التامة في النص الشعري، إذ لا بد من التمييز «بين صيرورة الدلالة وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول أول إلى مدلول ثان. إن الدلالة موجودة في المفردات أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب»[2]. و إنّ تفكيك الترميز في النص الشعري يعني الوصول إلى جوهر الدلالة الكلية. وهذا هو المحور الأخطر في فهم الغاية الدلالية الكلّية. وما الاهتمام بالدلالات الجزئية إلا لإنارة السُبُل لإدراك تلك الغاية التي تُظلّ بظلّها كل مستويات النص (الصوتية، التركيبية، الدلالية) على الرغم من أن هذه المستويات لا تمثّل إلا الجانب النصي إذ إن النسيج الشعري ليس وقائع لغوية صرفة، بل هو تلاحم مجموعة بنى لغوية ذات خصائص جمالية أدبية وخصائص اجتماعية، أيضاً. وعليه فإنّ التحليل النقدي لا ينطلق من أنّ تلك البُنى اللغوية يمكن تحليلها على شاكلة تحليل الترميز في نصوص العلوم الصرفة لأنّ التحليل النقدي لا يمكنه أن يتخلى عن مهمة وصف حركة الحياة[3]؛ ولا يمكن لنص أدبي أن يُفهم فهماً إبداعياً دون إسقاطه خارج ذاته .إذ يكاد هذا الأمر أن يكون مستحيلاً،على حد تعبير تودوروف[4].

والتحليل النقدي من خلال استناده إلى هذه المرجعيات النقدية، يمكنه أن يجوس في كل مساحة النص الشعري الحديث لفحص كل مقوّماته اللغوية وإجراءاته الإبداعية المُتَّخذة؛ بدءاً من الصوت المُنتقى حتى التركيب الكلي لذلك النص، بوصفه نسيجاً لغوياً قائماً على مجموعة من

(1) المرجع السابق نفسه، ص 225.

(2) الشعرية تزفيطان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1990 م، ص 33.

(3) يراجع: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 12.

(4) الشعرية، ص 21.

المرجعيات المعيارية مثلما هو قائم على سياقات تقنية متفردة منحته قسمات شخصيته الفنية.

وإذا كنا نسلّم بأن النقد هو قراءة واعية للنص؛ فإننّا نسلّم، أيضاً، بأنّ القراءات النقدية متفاوتة في درجة وفائها لذلك النص المقروء. ولكنه إجمالاً «لا توجد قراءة تامة الوفاء»[1]. إلاّ أنّ أحد عناصر إنتاج الوفاء في القراءة النقدية يكمن في التحام ـ أو في أقل تقدير اقتراب ـ مرجعيات المنتج والمتلقي.

والناقد في قراءته متاح له كل خيوط الإجراءات النقدية ينسج منها ما يشاء ويجرّب فيها حركته بحثاً عن النتائج المرجوّة في إنتاج نص نقدي فاعل. وفاعلية هذا النسيج تنشأ من مرونة تعاضد تلك الإجراءات وتكامليتها. شرط أن تكون الإجراءات النقدية تلك خاضعة للنص[2]. فالنص هو الغاية وهو البؤرة التي تتحرك فيها تلك الإجراءات.

وقراءتنا لنص «دموع العين» ليوسف الصائغ قراءة حرّة من جهة اختيار زاوية النظر، مثلما هي حرة من جهة اختيار الإجراءات النقدية الفخورة بوفائها دائماً لبنية النص اللغوية، بما يسهم في استدراج ذلك النص للإفضاء بمراكز ينابيع أدبيته، متّخذة الإجراءات التي تراها مناسبة ـ التي أوضحنا معالمها النظرية في الأسطر السالفة ـ لكشف الإجراءات الإبداعية التي اتخذها الشاعر .

هي إذاً قراءة حيادية لا تحاول تهميش القدرة الاستكشافية لقارئ آخر، بل تطمح إلى الوفاء لنسيج ذلك النص الشعري، ليكون نصّاً منتجاً لنص نقدي.

---

(1) المرجع السابق نفسه، ص 22.

(2) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، 1995 م، ص 7.

النص:

«دموع العين»[1]

سيدتي يا عذبة العينين

سيدتي يا حلوة العينين

لا تسأليني متى

لا تسأليني أين

ففي زمان الحب والوفا

يكون كل شيء بيننا بالدين

حتى دموع العين

فلتمسحي دموعك الثمينة

أيتها العاشقة الحزينة

وابتسمي

واقتسمي الحنين بين اثنين

يا سنو ياسمين

للعاشق الحزين يا سنو أُقحوان

للعاشق الولهان

حتى إذا ما نضج الصبر على الأغصان

(1) دموع العين يوسف الصائغ، مجلة ألف باء، العدد 1577، السنة الحادية والثلاثون، بغداد، كانون الأول، ص 46.

وفتّحت أبوابها الجنة

تردّدت في الروح والوجدان

أغنية من سالف الأزمان

يا زارع الريحان

ازرع لنا حنة

ستذهب الأحزان

وتنجلي المحنة

ففي زمان الحب والوفا

يكون كل شيء بيننا بالدين

حتى دموع العين

مواجهة النص:

يشتغل نص «دموع العين» في ظل تجربة ذكورية تتجه في خطابها لإقناع أنثى بحتمية انجلاء «المحنة» الحالّة المخيّمة على مفاصل الحياة. تلك المحنة التي ستتضح ملامح قسوتها وعنفها من خلال ما تجلى من آثارها ـ وكما سيتضح من مجريات سير النص.

و«دموع العين» نص يتحرّك لنقل تجربة إنسانية مؤهَّلة لمواساة أيّ تجربة تضخّم مستوى جرحها ومعاناتها وتشابكت حيثياتها لتكون «محنة». وهي تجربة متّسعة أيضاً من جهة إمكان عدم قصرها على تجربة فردية بين حبيبين لتكون «محنة فردية». إذ يمكنها ـ شأنها شأن أي تجربة إنسانية عميقة ـ أن تفتح نوافذها لاحتضان تجربة معاناة جماعية والتعبير عنها، لتكون «مِحْنة جماعية».

ولكي يتم هذا الإقناع (إقناع الآخر = السيدة) فقد وظّفت شبكة من الأدوات الدلاليّة لتفعل فعلها في التأثير. فمراهنة الفعل الشعري هنا قائمة على صعيد إقناع الآخر وبقدر تحقق الإقناع يتحقق نجاح النص على صعيد الإبداع الفني.

يبدأ النص منفتحاً على أفق خطاب متلطّف شفّاف ومباشر، موجّه إلى امرأة متمدّنة، يناسبها أن تُخاطب بـ «سيدتي»، ويعكس صفاء عينيها صفاء نفسها. بما يشكّل أفق التوقّعات بإمكانية الإقناع من خلال التلطّف بالكتابة على صفحة تلك النفس الصافية، إذ العذوبة تستلزم الصفاء:

سيّدتي يا عذبة العينين

سيّدتي يا حلوة العينين

فالنص بدأ مشغولاً في محاولة التأثير في سيدة حزينة تذرف الدموع، مفجوعة بالواقع وتداعياته حدّ الوجع المفرط. فتنبثق وسائل النص وأدواته من هدفه المتمثّل في جّر تلك السيدة نحو ضفة الأمل، وإقناعها بحتمية انجلاء المحنة. وهذا يفسّر آلية انطلاقة النص المتلطّفة بخطاب هادئ، بعيداً من الاستفزاز والاستنكار لحدوث حزنها وبكائها ـ إذ يمكن أن يحصل مثل هذا الاستنكار في واقع الحياة ـ لكن النص اختار آلية تتكئ على ألفاظ منمّقة وصياغات شفافة مناسبة لخطاب سيدة معاصرة.

ومن جهة أخرى فإنّ آلية الخطاب من حيث المطروح من مضمون مصمّمة لتفضي إلى تحقيق هدف النص المتمثّل في إقناع الحبيبة، لذا جاء خطاباً واقعّياً من حيث مضمونه الذي تحرك في مساحة بعيدة عن التهويم وتوزيع وعود مجانيّة بلا رصيد واقعي. فالمخاطِب (الحبيب) لا يملك عصاً سحرية تزيح غيوم تلك المحنة من سماء الحبيبة. لذا جاء النص ليجسّد الصدق والواقعية في الإقناع، فلم يحدد لها (متى ستنجلي المحنة، وأين

سيكون الوفاء...) فالمحنة قائمة، وانتظار انجلائها قائم، مثلما وفاؤه للحبيبة قائم أيضاً:

لا تسأليني متى

لا تسأليني أين

ففي زمان الحب والوفا

يكون كل شيء بيننا بالدين

حتى دموع العين

ودوام الوفاء مسوّغ كاف لمسح الدموع الثمينة. وموضع المفارقة يتجلى في أنّها ترى التأخر الطويل لتحقيق مشروع الحياة الحلم، يعني سحق المشروع وإلغائه. في حين أنّه يرى إمكانية تحقيق الحلم ما زالت قائمة. وأنّ تأخّر تحقيق الحلم لا يلغي ذلك الحلم الأصيل، إذاً:

فلتمسحي دموعك الثمينة

أيتها العاشقة الحزينة

ولأنّ الحزن ليس حلاً، الأمل لا بدّ منه، إذاً: لا بدّ من أن تبتسم هي، ولا بدّ من أن يقتسم هو. فالاقتسام من معطيات الوفاء:

وابتســمي

واقتســمي الحنين بين اثنين

يا سنو ياسمين

للعاشق الحزين

يا سنو اقحوان

للعاشق الولهان

ولكلّ شيء نهاية، وما زال في الصدر متسّع للصبر، لذا لا بّد أن يستمر الابتسام والاقتسام، وستفتح الجنّة أبوابها بنضج ثمار صبر الصابرين. وهنا تتجلى الاستعانة بالفضاء الوجداني للنص القرآني وتوظيفه في التأثير من خلال التناص. إذ تستحيل «الجنّة» إلى رمز الأفضل ثواب يمكن تصوّره، ثمناً للتضحية وطول المعاناة. قال تعالى: (**وسِيْقَ الّذين اتّقوا ربَّهُم إلى الجنّةِ زُمراً حتى إذا جاءُوها وفُتِحَتْ أبوابُها وقال لهُم خزنَتُها سلامٌ عليكم طِبْتُمْ فادخُلُوها خالدِين**)[1]. فأُضفي على فعل الصبر قدسية، فهو تقوى ثوابها الجنّة:

حتى إذا ما نضج الصبر على الأغصان

وفتّحت أبوابها الجنّة

صار الفرح قريباً، ولاح الفرج في الأفق، وصار الأمل أقوى. أمل ينبع من جوف كل العصور وتجارب الأجيال. ولا بدّ من الاستعانة بالموروث إذاً لا بد من الغناء، كما غنّت الأجيال الماضية وهي تصارع محنها وآلامها، توقاً إلى الجنّة» رمز الفرح إذ لا بدّ للإنسان من مصاحبة الأمل حلم الفرح القادم حلم الخلاص:

ترددت في الروح والوجدان

أغنية من سالف الأزمان

يا زارع الريحان

ازرع لنا حنّة

---

(1) سورة الزّمر، الآية 73.

بهذه الطريقة يتحرك النص ليطرح مضمونه المباشر متدرّجاً متسلسلاً، لتأتي نتيجة إقناع تلك السيدة نتيجة طبيعية منطقية الحصول. فالصيغة التي قُدّم بها المضمون (من تنوع وتراتب تدريجي..) تصلح برهاناً كافياً للإقناع بحتمية النتيجة، إذ:

ستذهب الأحزان

وتنجلي المحنة

ولأنّ انجلاء المحنة القائمة الآن (عائق تحقق الحياة الحلم) قد تعقبه محنة أخرى تتمثل في محنة التخلّي، أي تخلي الحبيب عن وعوده القديمة، وهذا ما قد يساور نفسها ويُنتج خوفها من تبدّل عاطفي يغرسه في الحبيب طوال زمن الانتظار والعجز ومرارة المحنة. لذا يأتي تكرار مقطع ترنيمة الوفاء تأكيداً لوعد الوفاء، واستثماراً آنياً لترسيخ شعور الطمأنينة الذي يمكن أن يكون متراتب الطرح المقْنِع قد أسهم في بلورة هذا الشعور في نفسها:

ففي زمان الحبّ والوفا

يكون كل شيء بيننا بالدين

حتى دموع العين

فتستحيل مفردة «الوفا» إلى بؤرة إشعاع صوب جهات متعددة: وفاء للحبيبة، وفاء للتاريخ، وفاء لصمود الحاضر الحزين، وفاء للتوق الدائم للفرح الآتي، وفاء لصحبة الأمل.. فمفردة «الوفا» صارت وكأنّها المفردة السحرية القادرة على رتق كل تصدّع في مفاصل الحياة.

إن فحص توظيف آلية تراتب المضمون المطروح تستلزم تثبيت بعض الملاحظات المساعدة على إدراك مدى التوفيق فيها:

1 ـ إنّ خطاب السيّدة قام على آلية إقناعية غايتها التأثير المفضي إلى الإقناع.

2 ـ إنّه خطاب تقريري.

3 ـ إنّه خطاب اختار لنفسه ارتداء ثوب الواقعية، وابتعد عن التهويم. وقد تجلّت تلك الواقعية في الاتكاء على تراثيات متداولة، فيها ما هو لغوي، كتوظيف التناص مع المثل الشعبي العراقي المجسّد للواجب الاجتماعي التكافلي «كل شي بالدين حتى دموع العين»، ومع أغنية تراثية عراقية «يا زارع الريحان ازرع لنا حنة». وكذلك توظيف التناص القرآني. فضلا عن توظيف طقوس تراثية مفعمة بالرمزية ومكتنزة باختزال الحدث وتجسيده، كمفردة «الحِنّة» إذ هي الوجه الآخر للفرح المقدّس (العرس) = (خصب الحياة واستمرارها).

4 ـ إنّه خطاب منطقي متسلسل ومدروس وقائم على مقطعيّة نصيّة تتجه صوب هدف محدد، هو الإقناع من خلال بناء المقاطع بعضها على البعض الآخر.

إنّ الملاحظات السابقة تساعدنا على إدراك أبعاد آليّة طرح المضمون الكلي للنص وحركته وفق الصورة التي جاء فيها فهي آلية غايتها الإقناع (إقناع السيّدة)، ووسائلها: التقريرية، والتسلسل، والمنطقية، مع الاحتفاظ بشفافية الطرح. وهي آلية ذات سمات مناسبة لمعطيات التجربة الشعرية موضع البحث. إذ أدّت وظيفتها الدلالية في النص وشكّلت محوراً رئيساً من محاور التوظيف الدلالي.

توظيف البُنى اللفظية:

إنّ الآلية التراتبية الموظَّفة في النص ما كان لها أن تنهض بمهمة

الإقناع لوحدها، لو لم يتضافر معها عنصر آخر هو توظيف الدلالة اللفظية. فحزن بهذا الكم وبهذا الترويع وبهذا التغلغل في نفس سيّدة لا يمكن حل عقده المتشابكة بالاقتصار على وسائل الإقناع والمنطق العقلي، إذ لو سار في هذا الخط دون أن يتزوّد بآليات ووسائل إقناع أخرى لاستحال إلى إقناع متخشّب غير فعّال في تغيير مزاج المخاطَب = السيّدة. ذلك المزاج القائم في ركن أساس منه على مقوّمات وجدانية. فبدت في النص عروق النزيف العاطفي الذي تمظهر في أكثر من هيئة ومن بينها الألفاظ المنتقاة. وهذه هي الحركة الدلالية الأخرى التي اعتمد عليها النص، والتي هي في حاجة إلى فحص وتدقيق.

يفرز لنا فحص الألفاظ المهيمنة في النص كثافة حضور المفردات الآتية: **سيّدتي، عذبة، حلوة، الحب، الوفا، دموع، العين، الحنين، ياسمين، العاشق، الجنَّة، الروح، الوجدان، أغنية، الجِنّة...**

إنّ الملاحظات التي تتبادر إلى الذهن حالاً هي أنّ هذه الألفاظ تتسم بسمتين:

1 ـ إنّها ألفاظ نابضة بالحيوية، ومستلّة من لغة الحياة اليومية، بكل عصريّتها وأُلفتها ووضوح دلالتها وشيوعها في التداول اللغوي اليومي، فوُظّف العادي والمألوف في الخطاب الشعري.

2 ـ إنّها ألفاظ تكتنز قدرتها على مداعبة أوتار الوجدان بما تمتلكه من شفافية ورومانسية ملوّنة بأطياف الحزن.

وبالاستئناس بالملاحظتين السابقتين يمكننا القول: إنّ من بين ما وظّف في النص أن وُظّفت بُنى لفظية قادرة على خدمة الخطاب، من حيث كونها الأقرب إلى التأثير في المخاطَب (السيدة). فتلك الألفاظ متناسبة من حيث بنيتها ودلالاتها وما توحي به... مع البنية الثقافية والوجدانية والذوقية

لتلك السيدة المعاصرة. إذ كلاهما ـ أي ألفاظ النص والسيّدة ـ معاصر في بنيته ويتسم بالشفافية والعذوبة.

وهما متشاكلان من حيث هيمنة بنية الحزن عليهما. فهي عاشقة حزينة، تذرف الدموع ـ كما يقرر النص ـ والنص ملفوظ يدعو إلى الفرح ويعد بالفرح، بيد أنّه من حيث البنية مسربل بالحزن، جرساً ودلالة لفظ. وهذه إحدى مفارقات النص: فدلالة الحزن متغلغلة فيه ناضحة من ألفاظه: **دموع، دموعك، الحزينة، الحنين، الحزين، الصبر، الأحزان، دموع**. ففي أنين مكتوم يتجاوب صداه في بنية النص اللغوية مثلما يتجاوب بين الطرفين (الشاعر وحبيبته) إذ تحقق تماهي البنية مع الحدث. فانديا‌ح تلك الألفاظ في النص وهيمنتها على مساحته وتغلغلها في كل مفاصله لوّنت النص كلّه بلون الحزن، فصار نسيج النص نفسه الأشبه بلون الحزن الطاغي على المُخاطَب «السيدة»، فاشترك النسيجان (النص والمُخاطَب) ببنية واحدة ومن هنا صار تأثير خطاب النص على المُخاطَب ممكناً.

إنّه عزاء من خلال البنية. البنية التي اختبأ خلفها الذكر (الشاعر) ليجسّد حزنه ومشاركته لحبيبته. فمن المقبول اجتماعياً ونفسياً أن تشترك سيدتان في الحزن والدموع... في حين لا يمكن لذكر بموروثه الذكوري أن يجسّد مشاركته لحبيبته بدموعِهِ مواجهاً لها وفي بشكل مباشر، على الرغم من كل الدموع الحبيسة التي تهطل داخله. فالقناعة بأن الواقع أليم ولا يمكن أن يفضي إلا إلى الحزن ـ هذه القناعة قائمة ومستقرة في أعماق كلا الطرفين المخاطِب والمخاطَب، (الشاعر والحبيبة) وهذا يفسر عدم تورّط النص باستفزاز تلك السيدة وإشعارها بالتفسيرات المحتملة الآتية: ارتباك مشاعرها، أو أنّها مخطئة، أو أنّه لا مبرر لحزنها ودموعها...الخ، إذ كل هذا لا يمكن أن يقال. غير أنّ الواقع حزين فعلاً ويدعو إلى الحزن،

وحبيبها مدرك لهذا، وإحجامه عن تعنيفها هو اعتراف منه بالواقع الأليم المحزن المفجع.

وهذا الحزن مجتاح للحبيب المُخاطِب، وقد تجلى ذلك الاجتياح من خلال الهروب النفسي، وتجلى مظهر ذلك الهروب بتكثيف أصوات المد في منتصف النص للتنفيس عن أنين مكتوم بلغ من كثافة التأزم والألم حداً لم يعد المُخاطِب إزاءه قادراً على الصمود والاستمرار على ذات الإيقاع النفسي الذي حكم مساحة النصف الأول من النص، لذلك برز حضور المقطع الشعري المفعم بأصوات المد:

يـــا ســـنـــو يـــاســـمـــيـــن لـــلـــعـــاشـــق الـــحـــزيـــن
يـــا ســـنـــو أقـــحـــوان لـــلـــعـــاشـــق الـــولـــهـــان

إنّ حضور صوتي المد (الألف والياء) وتكرارهما بهذه الكثافة يكشف عن مفارقة أخرى من مفارقات بنية النص. إذ فضحت كثافة أصوات المد ذلك التوتر الداخلي الشديد الذي حاول المُخاطِب إخفاءه في ظل محاولته إقناع حبيبته، معتمداً على سياق غزلي، متظاهراً بالقوة ورباطة الجأش. في حين يختبئ التأزم والألم الحبيس خلف هذا التظاهر.

فجاءت أصوات المد لتكون الملاذ المناسب لتفريغ ذلك الانفعال الشديد من خلال (العواء الإنساني) بأصوات المد التي يستلزم التصويت بها استخراج كمية كبيرة من هواء الجوف فَوَفّر ذلك استراحة من التوتر الكثيف للتفريغ وإعادة التوازن.

نسق التوازي/ التكرار:

إنّ «دموع العين» نص إبلاغي، حركاته قائمة على التأثير في المُخاطَب وإقناعه. وإنّ فحص المستوى التركيبي الكلي لنسيج هذا النص قد يكشف عناصر وآليات شاخصة أخرى، سواء على صعيد تمظهرات الملفوظ

(الدال) أو على صعيد المدلول، من خلال أنساق البنية. فالأنساق البنائية من الوسائل الدلالية التي يمكن توظيفها في النص وكل التمظهرات التي تؤدي دلالاتها في النص لا تُعدّ ظواهر خارجية عرضية يمكن تجاوزها أو الاستغناء عنها. فكل ما يوظّف دلالياً في النص هو بالضرورة جوهري في النص وليس قالباً خارجياً.

دعنا نحاول في هذه القراءة النقدية فحص أحد الأنساق التي هيمنت على بنية النص الكلّية فصارت إحدى سماته، وعلامة فارقة من علاماته الموظَّفة:

سيّدتي يا عذبة العينين

سيّدتي يا حلوة العينين

لا تسأليني متى

لا تسأليني أين

...

فلتمسحي دموعك الثمينة

أيتّها العاشقة الحزينة

وابتسمي

واقتسمي الحنين بين اثنين

يا سنو ياسمين

للعاشق الحزين

يا سنو أقحوان

للعاشق الولهان

ويلاحظ أن نسق التوازي يفترش نسيج النص على مختلف مستويات التوازي، سواء أكانت أنساق مفردات، أم أنساق جمل.

فجملة: **سيّدتي يا عذبة العينين توازي (//) جملة سيّدتي يا حلوة العينين**

وجملة: **لا تسأليني متى // لا تسأليني أين.**

وجملة: **يا سنو ياسمين // للعاشق الحزين.**

وجملة: **يا سنو أقحوان // للعاشق الولهان.**

وهذا النسق من التوازي المتجلّي في البنية النصيّة يعاضده نسق آخر تجلى في هيئة مدلولات رئيسة قائمة على ثنائيات متقابلة من حيث المعنى.

ثنائيات أزلية تفترش نسيج الحياة نفسها: **الأفراح // الاتراح، الابتسام // الدموع، المحنة// الجنّة.**

إنّه تماثل الأنساق اللفظية مع أنساق المعاني الكلية في الحياة.

إنّ تجسّد التوازي في هندسة النص يحاكي هندسة الحياة نفسها، بحتميتها التي يريد النص طرحها وإقناع الآخر بها. فلسان حال التوازي هنا في بنية النص هذه يقول للمخاطَبة تجسيداً: سيدتي هذه هي الحياة ثنائيات متوازية منذ الأزل، دمعة تتوق للبسمة، وبسمة تستشرف دمعتها، فهما يتبادلان الأدوار، ولأنّنا في بحر الحزن والدموع فلا شك أنّ الفرح قادم، والبسمة قادمة والجنة فاتحة أبوابها ومفاتيحها الصبر.

وبذلك تكون هذه البنية موظفة توظيفاً دلالياً مسهماً في تقريب الآخر من ضفة التسليم بما يريد المُخاطَب. فهي آلية فنية ذات وظيفة إقناعية في النص.

إنّ فحص النص يرشدنا إلى عنصر تركيبي آخر أسهم في ترسيخ دور

التوظيف الدلالي على صعيد التركيب، بأن جاءت جمل النص قصيرة مركّزة، على شكل ضربات متتالية مناسبة تماماً لحال المخاطبة ومزاجها. إذ يقتضي حيّز الحزن هنا الابتعاد عن الجمل الطويلة المركبة. وقد اقتسم التأثير مع قصر الجمل عصر التكرار، بأن جاءت الجمل مكررة بشكل تام أو شبه تام، لترسيخ التأثير:

سيّدتي يا عذبة العينين

سيّدتي يا حلوة العينين

نسق التكرار هذا له دلالته الخاصة المشعِرة بالاستقرار وتماسك الحبيب (الذكر) وفي الوقت نفسه فهو تكرار يستثمر التصدّع الذي أحدثته الجملة الأولى في جدار حزن السيّدة من خلال المشاركة العاطفية. فهو تكرار لنصيّة غزلية مداعِبة، مع تغيير طفيف باستبدال العذوبة بالحلاوة، وهو استبدال مثمر أيضاً.

لا تسأليني متى

لا تسأليني أين

هنا نسق التكرار جسّد بنية أمرية اقناعية موهمة للأنثى، من خلال ممارسة الذكر دور القادر على الفعل. فهو ما زال ذكراً يأمر وينهى، أي أنّه ما زال قادراً على أن يفعل شيئاً، ما زال قادراً على أداء دوره الذكوري في الحياة. المفارقة فقط في أنّه لا يملك أدواته المادية القادرة على تحطيم محنة الحياة القائمة والوفاء بوعوده للحبيبة. لذا تستحيل أسلحته الممكنة إلى تمسك بإرادة الفعل، فالفعل نفسه غير ممكن الآن، فليكن إذاً تمسكاً بالأمل.

وتتجسد إرادة الفعل بالإصرار على التحدي والوفاء، والإيمان بحتمية انجلاء المحنة، واستبعاد فكرة الهزيمة والاستسلام.

في مفاصل أخرى في النص يتمظهر تكرار نسق البنية الأمرية الموهِمة بالفعل في حين أنّ الحقيقة هي توق إلى الفعل وليس فعلاً، هو يتوق لأن يلعب دور الآمر الناهي القادر على الفعل، لذا ترد أفعال الأمر بكثافة في النص مفصحة عن ذلك التوق الحبيس: فلتمسحي... وابتسمي... واقتسمي... ازرع.

ويتجلى استثمار التكرار في مقاطع أخرى لغرض ترسيخ التأثير من خلال تكرار أنساق جمل وليس جملاً تامة متطابقة اللفظ. وهي وإن لم تكن متطابقة لفظاً، فإنّ فعلها الشعري ووقعها في نفس المخاطَب يكاد يكون متشابهاً.

يا سنو ياسمين

للعاشق الحزين

يا سنو اقحوان

للعاشق الولهان

ففي اللحظة التي تُغرى بها المخاطَبة ببنية جملة معيّنة، تأتي جملة بعدها مباشرة شبه مكررة عن الجملة الأولى لتستثمر ما أحدثته الجملة الأولى من تأثير. فالجملة التالية تأتي لترسّخ التأثير، ولتستثمر التصدع الذي تحدثه الجملة الأولى في جدار الحزن. ليؤدي ذلك في محصلته الكلية ـ دوره في التأثير والإقناع، من خلال توظيف الأنساق البنائية المتوازية المكررة. التي تجاوزت تكرار المفردة، وتكرار الجملة (تامة أو شبه تامة)، إلى تكرار مقطع برمّته:

ففي زمان الحب والوفا

يكون كل شيء بيننا بالدين

حتى دموع العين

فتكرار المقطع كاملاً في نهاية النص له دلالته الموظَّفَة المقصودة،إذ جاء ليكون ترنيمة بقسم الوفاء، وتأكيداً له، إذ يستدعي الحدث تجذير الوفاء وترسيخه.

إنّ نسقيّة التكرار والتوازي بتمظهراتها المختلفة وتغلغلها في مختلف مفاصل النص؛ وشمت المستوى التركيبي لهذا النص بوشمها الخاص، إذ اتخذ من بنيتي نسق التوازي ونسق التكرار أداتين فاعلتين لتأكيد أصالة الفعل الشعري القائم على محاولة التأثير والإقناع.

خلاصة المُمْكن:

من خلال العرض المجمل السابق الذي تحرك لفحص أكثر من شبكة من شبكات النص وكيفية اشتغالها: نخلص من خلاله إلى أنّ ثّمة آليات وُظّفت توظيفاً دلالياً معيناً، وكان حضورها يمثّل المحاور الرئيسة التي راهن النص على فرض حضور خطابه الإبلاغي والإبداعي من خلالها. وأكثر تلك الآليات حضوراً وفعلاً دلالياً هي:

1 ـ آلية تجسيد المضمون الكلي للنص التي اختارت لنفسها آلية تراتبية تأتي فيها الأطروحات على هيئة بناء تراتبي غايته التسلسل في إقناع الآخر = السيدّة.

2 ـ تعاضد التوظيف الدلالي اللفظي القائم على الانتقاء الملائم للفعل الشعري. بما منح النص نسيجه المشاكل للسيدة المخاطَبة الذي يمثّل خطابها سر اشتغال النص على نظام خطاب إقناعي موجّه.

3 ـ آليات متعددة موظَّفة داخل المستوى التركيبي، تمثّلت في آلية نسق التوازي بمختلف مستوياته: ألفاظ وجمل، المشاوفة لنسق الثنائيات

المعنوية في فضاء النص، بما يخلق هندسة للنص تحكي هندسة الحياة نفسها، بحتمياتها التي أراد النص طرحها: **الحزن** = ← ← **الفرح**، **الدموع** ← ← **الابتسام**... وكان نسيج النص تجسيداً لبنية الحياة من خلال بنية النص وطريقة نسجه. ثم وُظّف التكرار على مستوى المفردة والجملة والمقطع بوصف التكرار آلية رسّخت التأثير، واستثمرت التصدع الذي يحدثه المتقدم من الملفوظ وتأكيده بملفوظ مطابق أو مماثل.

وجاءت آلية البنية الأمرية في النص مُوظَّفة لإقناع السيدة، من خلال إيهامها بقدرة الفعل الرجولي المؤدي إلى فصم قيد المحنة، في حين أن الواقع لا يتجاوز حدود التشبّث بإرادة الفعل والتوق إليه، لقصور الأسلحة المادية المتاحة فحجم المحنة أكبر من قدرة الفعل الفردي لذا يستحيل الفعل إلى تمسّك بالأمل وتشبّث بالحياة، ويستحيل النص إلى نشيد للأمل.

الفصل الثالث

جدل الماضي والحاضر والمستقبل في «غريب على الخليج» للسيّاب

مدخل:

تعلن لغة النص الشعري المُؤهَّل أنّها تشكيل يسعى إلى تحويل تشكيل آخر. فهي لغة دائبة السعي لـ «تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع والإنسان»[1]. ومن خلال محاولة النص التجريبيّة في التحويل والتغيير؛ يمكن للقراءة النقدية أن تتسلل إلى بنية ذلك التشكيل اللغوي لتؤسس لنفسها مواضع نقدية مناسبة تؤهّلها لاختراق أمْثل لتلك الشبكات اللغوية في النص. إذ من خلال هذا الاختراق قد يتسنى للقراءة النقدية أن تكشف عن تلك الشبكات اللغوية كشفاً أقرب إلى حقيقة وجودها الموضوعية. مثلما تظلّ مهمة وصف آلية اشتغال تلك الشبكات داخل النص الشعري؛ من المهام الأولى والغايات الأساسية التي تسعى القراءة النقدية إلى تحقيقها.

إنّ شبكات اللغة ومنظوماتها تمثل مفاتيح مغالق النص الشعري وزمنه، ذلك الزمن الذي يمثّل (إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته)[2]

(1) الثابت والمتحول ـ بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1978م، 3: 294.

(2) حداثة السؤال (بخصوص الحداثة في الشعر والثقافة)، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م، 28.

المختلفة التي تكشف حركة الفاعلين من خلال حركة الفعل إذ «الأفعال عبارة عن حركات الفاعلين»[1] خلال الأزمنة المختلفة. ومن خلال هذا التصوّر تتحرك القراءة النقدية في سعيها للكشف عن الإحساس بالزمن ودرجة الضغط المسلط على قدرة التحمّل لدى الشاعر، والكيفية التي تجلى فيها ذلك الإحساس على مساحة النص الشعري.

وعلى الرغم من تباين النصوص الشعرية من حيث ثراؤها الفنّي المتجسّد من خلال مجموعة العلائق التي تحكم تلك النصوص وتؤلّف أنسجتها الشعرية؛ وعلى الرغم من ثراء هذا النص السيّابي ـ موضع الفحص ـ موضوعاً وفنّاً وفيضاً عاطفياً... إلخ، على الرغم من كل هذا فإنّ درسنا سيقتصر على رصد جدل الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، تشخيصاً ووصفاً وفحصاً.

إنّ اقتصار الدرس على تتبع هذه البنية الزمنية لم ينتج عن انتقاء عشوائي، بل رشح من خلال القراءة نفسها التي شخّصت بنية جدل الأزمنة الثلاثة ورشّحتها للدرس، بسبب من حضورها الفاعل في البنية الكلية لهذا النص. إذ ترى القراءة التشخيصيّة هذه أنّها قادرة على أن تضيء أبعاد النص ومفاصله الرئيسة من خلال تسليط ضوء ساطع على جدل تلك الأزمنة في نص السيّاب.

في نص «غريب على الخليج» ثمّة صراع سيّابي ممزّق، أقطابه (الماضي ـ المستقبل) وبينهما الحاضر بكل ما يحف هذا الحاضر ويكتنفه من غربة باذخة في قسوتها.

لقد وجدت القراءة نفسها أمام حتميّة تقسيم النص على خمسة مقاطع

(1) الإيضاح في علل النحو، للزجاجي، تحقيق: مازن المبارك، القاهرة، ص53.

متفاوتة من حيث الطول، اعتماداً على حركة الإطار الزمني العام، والإحصاء الدقيق، والالتقاطات ذات الدلالة الزمنية، فضلاً عن كلّ ما يمكن استثماره من إشارات وردت في النص وفيها دلالة ما، يمكن أن تقود إلى تشخيص دقيق لحركة الزمن في المقاطع في محاولة للكشف عن إحساس الشاعر بزمنه، وصيغ التعبير عن ذلك الإحساس الواعي أو اللاوعي.

وقد انطلقنا من ثقتنا بقدرة صيغ الفعل العربي، «فقد دلّ الاستقراء على نضج الفعل العربي وقدرته على الإعراب عن دقائق الزمن»[1] الماضي والحاضر و المستقبل. غير أننا نعلم تمام العلم أنّ صيغ الفعل الصرفية لا يمكنها أن تنهض مجردة من عواملها في أداء مهمة الكشف المبتغاة. من حيث إنّ تلك الصيغ الصرفية في خضم حركة النص اللغوي ترتبط بسياقها، وبما يحمله هذا السياق من قرائن،فـ «ليس كل ما جاء (فَعَل) أفاد المضي وما جاء على (يفعَل) أفاد الحال والاستقبال»[2]. لأنّ الزمن في الجملة العربية قد يُستدَلّ عليه من خلال المفردة (صرفها)، وقد يستدل عليه من خلال السياق، فـ «على المستوى الصرفي من شكل الصيغة، وعلى المستوى النحوي من مجرى السياق. ومعنى إتيان الزمن على المستوى الصرفي من شكل الصيغة، أنّ الزمن هنا وظيفة الصيغة المفردة. ومعنى الزمن في النحو وظيفة السياق»[3].

ولأنّنا نتعامل مع معطيات نص شعري وليست صيغاً صرفية منفلته من

(1) الفعل زمانه وأبنيته، د. إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4، 1986 م، ص15.

(2) المرجع السابق نفسه، ص21.

(3) اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، مطابع الهيئة المصرية، القاهرة، 1973م، ص 104 ـ 105.

سياقها، فلا بدّ من أن نعوّل على السياق وما يتضمنه «من القرائن اللفظيّة والمعنوية والحالية والتاريخية، وما يساعد على فهم الزمن في مجال أوسع من مجال صيغ الصرف المحددة. وهكذا يكون نظام الزمن الصرفي جزءاً من نظام الزمن السياقي»[1].

فالوظائف السياقية تؤدي في أحيان كثيرة دلالات زمنية «فقد تدل الصيغ الصرفية على جزء من الزمن النحوي في سياق الجملة، وقد يعطى السياق للصيغة الصرفية مفهوماً «زمنياً» غير ما تدل في الوزن الصرفي»[2].

وفق هذا الفهم نحاول رصد إحساس السيّاب بزمنه والكيفية التي تجلى بها ذلك الإحساس في النص ومن خلاله. إذ يبدو النص السيّابي «غريب على الخليج» شبكة من تشكيلات زمانية أدارها الشاعر من خلال تسمّره في الحاضر المؤلم، مستثمراً قدرة الزمن الشعري على التحرك والالتواء من خلال حركة الفعل «باتجاهات متعددة صوب الماضي أو الحاضر أو المستقبل، اعتماداً على حركة المخيلة الشعرية المتماوجة بين التذكر والترقّب، بين استحضار دقائق الماضي المترسبة (...) ولحظات النبوءة المتجهة نحو المستقبل»[3]. ويبدو أنّ مفهوم الزمن الشعري، وتداخل شبكاته في شعر السيّاب ـ إجمالاً ـ كان متبلوراً وعميقاً في دلالته النفسية والفنية[4].

---

(1) الدلالة الزمنية في الجملة العربية، د. علي جابر المنصوري، مطابع جامعة بغداد، بغداد، ط 1، 1984 م، ص 43.

(2) المرجع السابق نفسه، ص43.

(3) الزمن في شعر الرواد، سلام كاظم الأوسي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية، جامعة بغداد، 1990م، ص 189.

(4) المرجع السابق نفسه، ص 189.

مواجهة النص:

انفتح النص السيّابي «غريب على الخليج» مفجوعاً بالحاضر (الواقع = الاغتراب) مُعرِباً عن روح تواقة إلى الخلاص «القلوع، الرحيل»، مثلما طفحت إلى سطح النص مفردات دالّة بوضوح على روح متعبة «**تلهث، الجثام، مكتدحون**»:

الريحُ تلهثُ بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

وعلى القلوع تظلُّ تُطوى أو تُنشَّر للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار

من كل حاف نصف عاري[1]

في هذا المقطع هيمنت الصيغ الدالة على الزمن الحاضر بنسبة (81 في المئة) وهي نسبة هائلة،كما يوضح المخطط رقم (2)، إذ يتجسد في خلال تلك النسبة الحاضر مهيمناً وضاغطاً على روح انفجرت بكاء مرّاً:

«ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعّدُ من نشيج»

والصوت الذي يتفجر في داخل النفس «**صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق**»، شاركته الطبيعة الحاضرة مستثيرة إيّاه: «**الريح تصرخ بي: عراق والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق**».

ومثلما تستأنس الثكلى بترديد اسم المفقود، استشعاراً باللّذة، نجد تكرار لفظة «عراق» كذلك تبديداً للوحشة وتحفيزاً عاطفياً فنياً للتعبير عن الفجيعة بالحاضر المتمثّلة في أنّ:

(1) ديوان بدر شاكر السيّاب، بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت، 1971م، ص713. نكتفي بهذا الهامش في الإحالة على النص. ولن نحيل على النص في الاقتباسات اللاحقة.

(البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق).

غير أنّ الحاضر يفرض تماسكه وصلابته واستحالة اختراقه لأنّه أقسى من أن يُحتمل أو يمكن التعايش معه والاستمرار في التعبير عنه. لذا ينتهي المقطع الأول، لينزلق النص إلى المقطع الثاني، بحثاً عن زمن آخر، إذ يبدأ الانسحاب صوب زمن الماضي القريب:

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق...

وكنت دورة اسطوانة

هي دورة الأفلاك من عمري، تكوّر لي زمانه

في لحظتين من الزمان، وإن تكُن فقدت مكانه

فهو إبحار صوب زمن آخر، زمن الماضي المرتبط بالمكان الحلم = العراق، من خلال تتابع الذكريات القديمة بضربات متتالية: فهي وجه الأم، النخيل، المفلّية العجوز، زهراء الحبيبة، حديث العمَّة... إذ تتكثّف الذكريات إلى صورة كلية ضاغطة توصل إلى ما يشبه الغيبوبة، بفعلها يحصل الانسحاب التام من حاضر طافح بالتعاسة والكدر إلى مكان آخر. فهو الرحيل من خلال امتطاء الزمن إلى المكان الحلم، في محاولة للخلاص. فأسطوانة الأمس:

هي وجه أمي في الظلام

وصوتها، يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيلُ أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كلَّ طفل لا يؤوبُ

من الدّروب

وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن «حزام»

وكيف شقّ القبر عنه أمام «عفراء» الجميلة

فاحتازها.. إلاّ جديلة

زهراء، أنت.. أتذكرين

تنورنا الوهاج تزحمهُ أكفّ المصطلين

وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين

فانثيال ذكريات الطفولة بضربات متتالية أبعدت النص بعض الإبعاد عن الدلالات المُتْعِبة لنفس ثكلى أفرغت كثيراً من انفعالها وتفجّرها. غير أنّ هذه الذكريات مقتصرة على مرحلة زمنية بعينها «مرحلة الطفولة». فكأنّ العمر تجسّد في النص خلال الحاضر ومرحلة الطفولة. وما بينهما من عمر لا يعني شيئاً فهو عمر المدينة المتوحّشة الذي عاشه الشاعر. وهو لا يقلّ إيلاماً عن الواقع، بل هو الواقع ذاته، بعلاقاته المادية المقيتة، وما جناه منها من تشرّد وضياع.

ولو استعنّا بالرؤيا السيّابية ـ إجمالاً ـ لوجدناه «يخلع على المدينة مثل أجواء المدن الأسطورية المأهولة بجن الرعب والموت، ومن يقتحمها كمن يدخل في مغامرة الهلاك»[1].

ولعلّ استحضار عنصر المرأة بشكل مكثّف في المقطع من خلال: صوت الأم، المفلّية العجوز، زهراء الحبيبة، حديث العمّة... يكشف حرماناً عاطفياً، وهروباً من صحراء الحاضر المرتبط بالرجال، صوب الماضي المرتبط بذكريات النساء، ودفئهن المنسَحِق أمام قسوة الرجال:

(1) بدر شاكر السيّاب، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 2، 1980م، ص 20.

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تُطاع بما تشاء، لأنها أيدي الرجال

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.

فالرجال قساة، كانوا «يعربدون» ولا يزالون كذلك في حاضره، فهم جزء من قسوة الحاضر. فالروح الشفافة هي أيضاً ضحية محطّمَة بقبضة الرجال المعربدين. وهو وحبيبته سعداء بالقصص على الرغم من حزن ذلك القصص، فهو مصدر السعادة لأنّ مصدر القصص النساء لا الرجال:

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنّه قصص النساء

لكن تلك الذكريات المزدحمة في الذاكرة لا تقدم حلولاً، فلا عزاء في العيش في ذكريات منفلتة من أواصر ربطها بمكانها «العراق»:

أفليس ذاك سوى هباء؟

حُلم ودورة أسطوانة؟

إن كان هذا كلّ ما يبقى فأين هو العزاء؟

لأنّ الليل قد أتى، والحاضر الموبوء بالغربة والضياع قد أطبق:

يا أنتما، مصباح روحي أنتما ـ وأتى المساء

والليل أطبق، فلتشعا في دجاه فلا أتيه.

لو جئتِ في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء!

الملتقى بك والعراق على يديّ.. هو اللقاء!

البحث إذاً ليس عن زمان ماض مجرد، إنّما هو لوعة البحث عن زمان متوحّد بمكان مخصوص «العراق» فهو «الزمكان» الحلم.

ويكشف الإحصاء في المقطع عن ارتفاع نسبة صيغ الزمن الماضي إلى 51 في المئة بعد أن كانت في المقطع الأول لا تتجاوز 19 في المئة كما يوضح المخطط رقم 1، فهي انعطافة هائلة صوب الزمن الماضي وورومانسية النظرة إليه، حتى ليتكشف العطش الكامن في أعماق الروح من خلال ألفاظ تنزف عطشاً واشتهاء: (شوق، اشتهاء، شوق، اشرأبَّ):

شوق يخضُّ دمي إليه، كأن كل دمي اشتهاء

جوع إليه.. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء.

شوق الجنين إذا اشرأبَّ من الظلام إلى الولادة!

لكنّ معطيات الحاضر وتجسُّد واقعيته وقسوته توقف الشاعر أمام الحقيقة المرّة فالبحث عن «زمان» ماض ليس إلا لعبة وأداة للتخدير، لذا يبرز التحسّر الممتزج باليأس الذي لا يغري بالاستمرار في تلك اللّعبة.

فثمّة مواجهة واعية لمعطيات «الزمان» الحاضر الذي يجهز على الحلم الماضي الذي كان أبعد عن أن يقدّم حلولاً ناجعة لإشكاليات الواقع المرير. فهو «**بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة**» غنى وما زال يغني: «**غنيت تربتك الحبيبة..**» وتبرز صيغة «**ما زلت**» حادة مؤلمة:

ما زلتُ أضربُ مترب القدمين أشعث، في الدرب

تحت الشموس الأجنبية

فهو ما زال متخاذلاً شحاذاً. وفى المقطع إجمالاً سادت روح تشتت الفكر والاغتراب، فهو لا يكاد يستبين دربه الصحيح، وسط ضباب الضياع في كثرة «الدروب»:

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديّة

صفراء من ذلّ وحمى: ذل شحّاذ غريب

بين العيون الأجنبية،

بين احتقار وانتهار، وازورار.. أو «خطيّة»(*)

والموت أهون من «خطيّة»

ويستمر الحاضر بوطأته بنسبة دلالة زمنية حاضرة تصل إلى 88 في المئة كما يوضح المخطط رقم2.

حين يصل الوعي بالحاضر ذروته، وحين لا تلوح في الأفق معطيات مشجّعة دالّة على خلاص حقيقي ملموس، عندئذ يتجسد الوعي بالحاضر من خلال ضربات متتالية عنيفة لصيغة «ما زلتُ» التي أفادت التعبير عن الحدث الماضي ممتزجاً مع امتداد الحدث في الحاضر:

ما زلت أحسبُ يا نقود، أعدّكنّ وأستزيد،

ما زلت أنقصُ، يا نقود، بكنَّ من مُدد اغترابي

ما زلت أوقدُ بالتماعتكنّ نافذتي وبابي

ولأنّ جدار الواقع «الاغتراب» يساوي النقود الغائبة، فهو أقسى من أن يُخترق.

(*) إنّ مفردة «خطيّة» مفردة من العامية العراقية، دالة على الشفقة والعطف على الضعيف. وقد وردت في النص وهي تكتنز كثافة تعبيرية عالية، وفيها بعد رمزي يختزل الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل.. إذ يبدو أنها كانت تمثّل عند السيّاب مفردة العمر الكريهة ـ فهي أشد من الموت ... وهي مفردة متجذّرة في أعماقه، فطرقت سمعه كثيراً وهي تُطلق عليه إشفاقاً، منذ وفاة أمه وهو صغير السن مروراً بحاضره المشرّد البائس. فهي تلخيص لحياته وعنوان لمراحلها المختلفة. مثلما كانت مفتاحاً لهواجسه وحدسه العميق، في أن تبقى حاملة نبوءة شكل موته. إذ مات غريباً مُعدماً بعد رحلة عناء مريرة مع المرض والألم. ولا شك في أنّ كل من وقف على طريقة موت السيّاب وملابسات دفنه كان قد أسمعه ميّتاً كلمة «خطية».

وهروباً من تنامي التأزم النفسي الذي تجسّد في نهاية المقطع بتكرار صيغة «ما زلت» لا بدّ من أن ينفرج النص على زمن جديد، هو بالضرورة «زمكان» جديد، لا تحققه إرادة الشاعر المُنسحِقة أمام الواقع إنّما يحققه الحلم، وهنا يبدأ مقطع جديد:

سأفيقُ في ذاك الصباح وفي المساء من السحاب

كسر وفي النسمات برد مشبع بعطور آب،

وأزيح بالثؤباء بقيا من نعاسي كالحجاب

فالمقطع بدأ بـ «سأفيق»، والسين هنا دفعت الجملة صوب المستقبل القريب لا البعيد[1]، فحملت توق السيّاب نحو الخلاص السريع وكشفت نفاذ الصبر. وكأنّ حرف السين قشّة محبّبة تشبث بها، فراح يكرر الحرف على الرغم من اختلاف الدلالة.

ويكشف رصد الدلالة الزمنية عن نسبة 87 في المئة دلالة حاضرة مستقبلية، فالاتجاه يكون صوب المستقبل الممتد من الحاضر. ويستمر فعل الحلم المستقبلي والاستغراق فيه حتى يصل:

لِمَ يملأُ الفرح الخفيّ شعاب نفسي كالضباب؟

اليوم ـ واندفق السرور عليَّ يفجؤني أعود!

وكأنّ مفردة «أعود» كانت الوخزة التي أوقفت الشاعر على حقيقة الحاضر وأيقظته من الحلم اللامجدي. لذا يموت التطلّع لتحقيق الحلم (الزمان + المكان). ليبرز المقطع الأخير وهو أقوى مواقف الشاعر جرأة

(1) ينظر: الفعل زمانه وأبنيته، ص 24 ـ 25، بخصوص أداة السين ودفعها الفعل المضارع صوب الدلالة على زمن المستقبل.

في مواجهة النفس بحاضرها، فلا استغراق في الماضي ولا استغراق في حلم المستقبل.

بيد أن تلك المواجهة التي سيطرت فيها دلالة الزمن الحاضر سيطرة تامة بنسبة 100 في المئة ـ كما يوضحها المخطط رقم 2 (*) ـ لم تؤد إلى إصرار وتحد للواقع، إنما هو استسلام تام للحاضر، يبدأ بالتحسر وينتهي بالدموع والانتظار اللامجدي:

واحسرتاه فلن أعود إلى العراق!

وهل يعودُ

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تُدَّخر النقودُ

وأنت تأكلُ إذ تجوع؟ وأنت تنفقُ ما يجودُ

به الكرام، على الطعام؟

لتبكين على العراق

فما لديك سوى الدموع

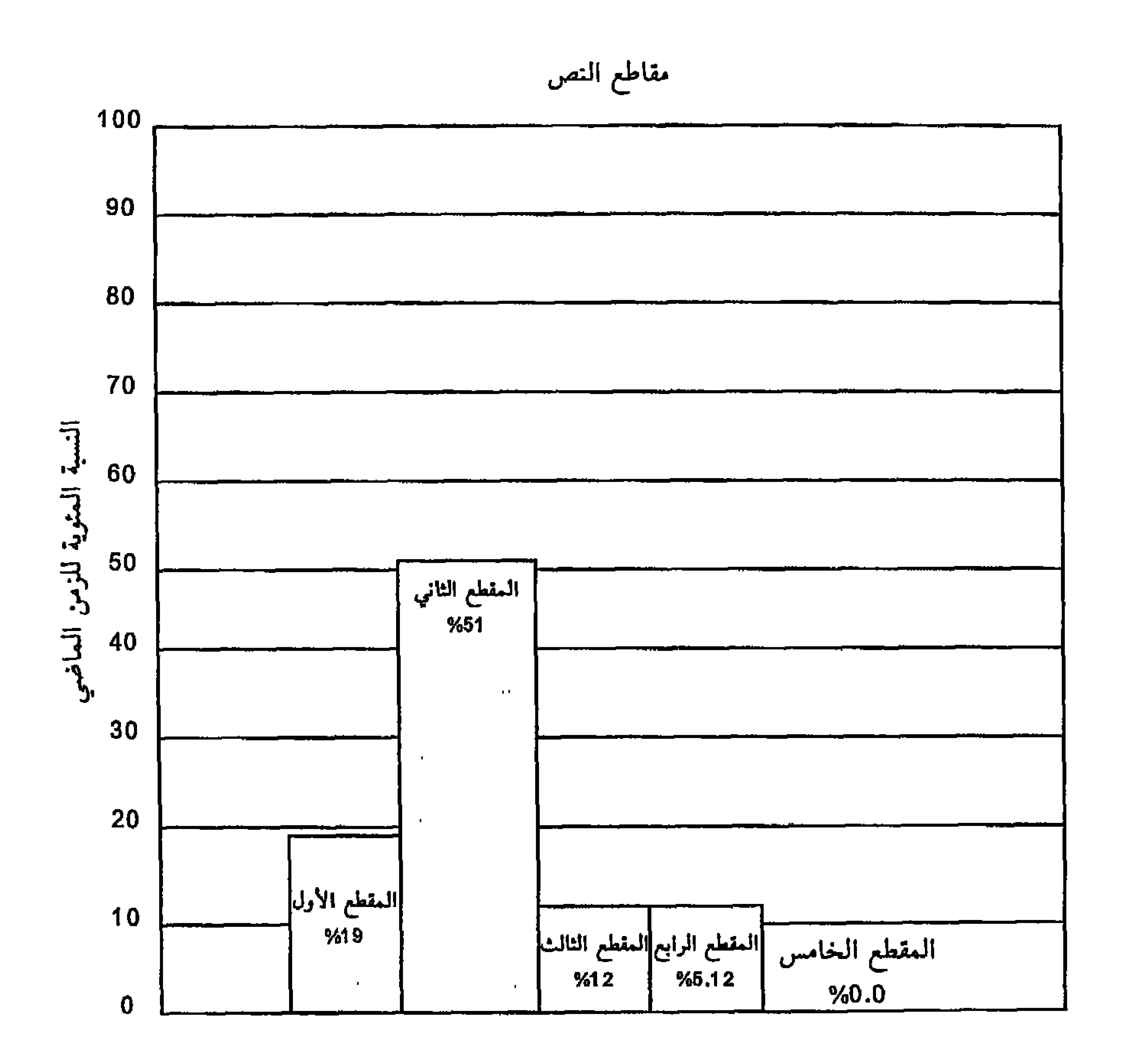
وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح وللقلوع!

هكذا يتبدى لنا جدل الأزمنة الثلاثة في النص عبر الصيغ التي التقطت في أثناء التحليل، والصيغ الزمنية التي خضعت للإحصاء في النص وتقسيمه إلى مقاطع، إذ ظهر أن النص في بنيته الكلية قائم على جدل الأزمنة، فسار تحت وطأة الحاضر وقسوته حيناً، ثم انطلق صوب

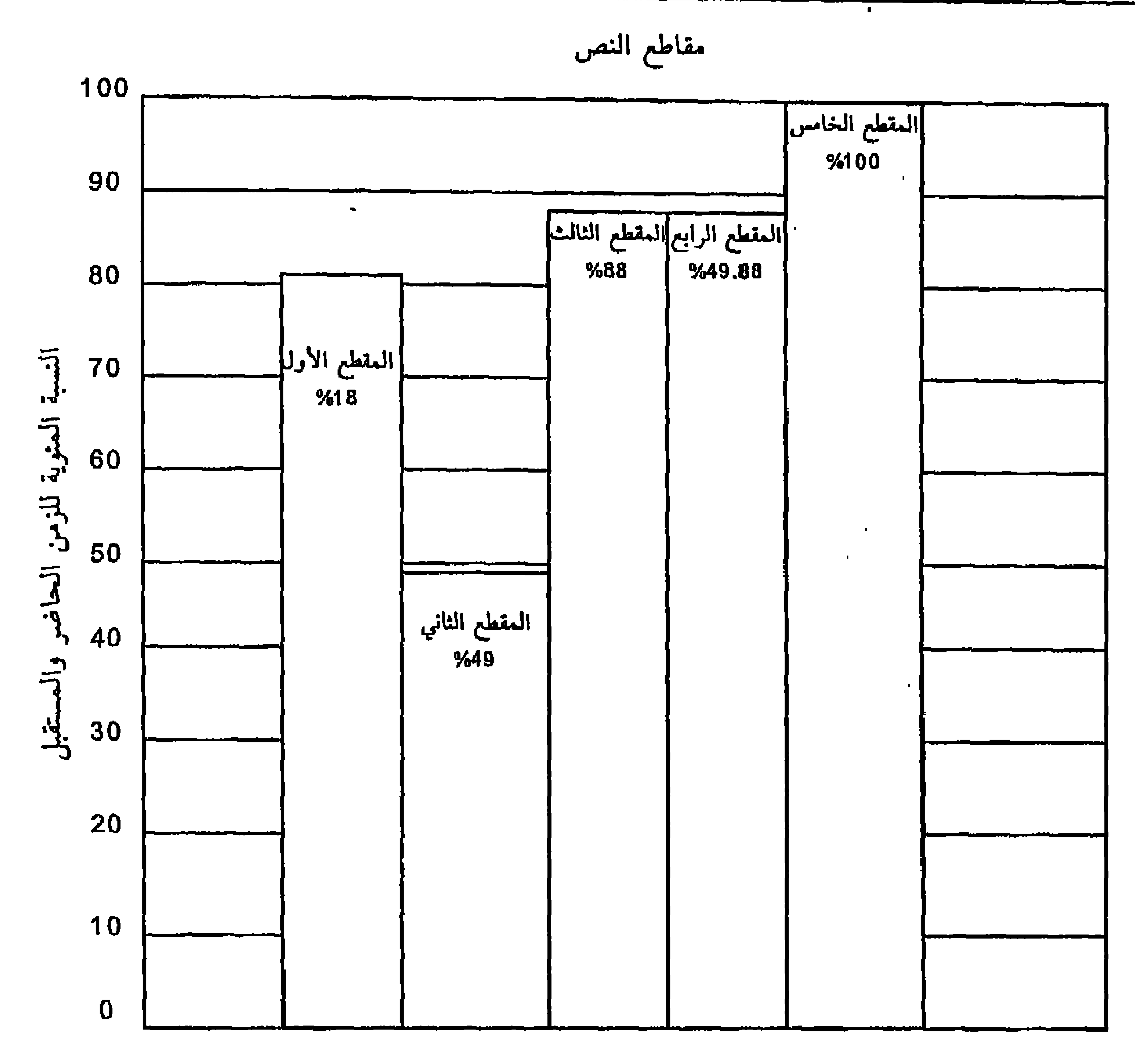
(*) إنّ التباساً صرفياً ما، يحصل بين الزمن الحاضر والمستقبل في الصرف العربي، إذ لا يوجد ما يميّز صرفياً بين بنيتي زمن الحاضر والمستقبل، والتمييز يقتصر على الماضي والمضارع (الحاضر والمستقبل). ولأن هذه القراءة سعت جاهدة إلى أن تكون إجراءاتها موضوعية وأقرب إلى العلمية ما أمكن، لذا اقتصرنا على رسم مخططين لحركة الزمن، الأول يرصد حركة الماضي، والثاني يرصد حركة المضارع (الحاضر والمستقبل).

الماضي، بحثاً عن واحة الأمس السعيد، ثم عاد إلى الحاضر، فلم يقو على المواجهة والتحمل، فانطلق صوب المستقبل حالماً بالغد السعيد ثم انتهى الحلم ليعود إلى الحاضر مستسلماً محطماً كما يوضح ذلك إجمالاً المخطط رقم 3.

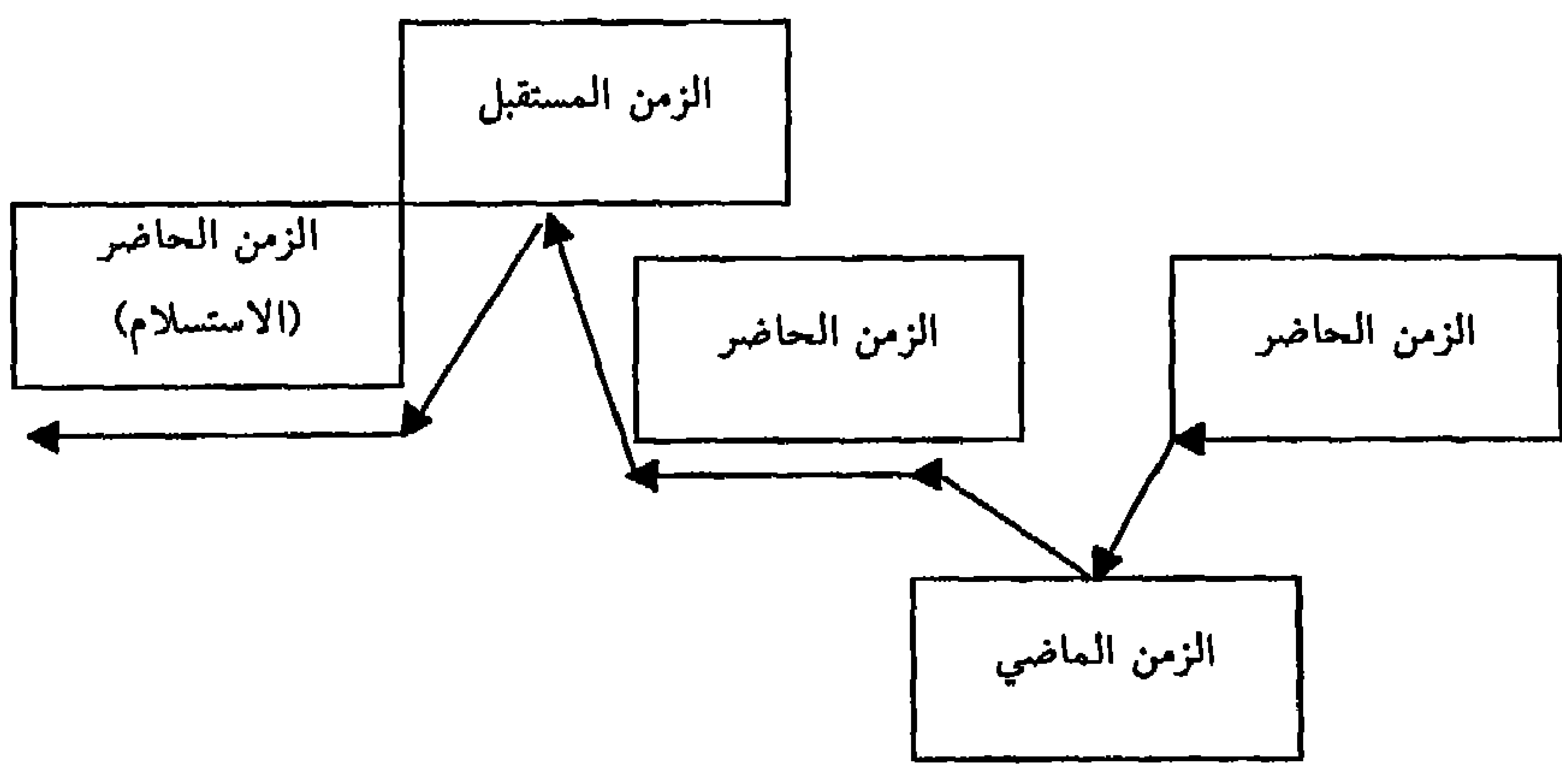
مخططات توضيحية:



مخطط بياني رقم (1): يوضح نسبة الصيغ الدالة على الزمن الماضي في مقاطع النص.
ويبدو فيه ارتفاع نسبة تلك الصيغ في المقطع الثاني، ثم انخفاضها في المقاطع التالية حتى تتلاشى في المقطع الأخير.



مخطط بياني رقم (2): يوضح نسبة صيغ المضارعة الدالة على الزمن الحاضر والمستقبل في مقاطع النص. ويبدو فيه الانخفاض المفاجئ في نسبة تلك الصيغ في المقطع الثاني، ثم ارتفاعها في المقاطع التالية حتى تصل إلى أعلى نسبة في المقطع الأخير.



مخطط رقم (3): يلخّص حركة الزمن الكلّية في مقاطع النص.

الفصل الرابع

خارطة النص وفضاء التّوظيف
في مجموعة «سرير الغريبة» لمحمود درويش

مدخل:

إنّ تحقق ماهية الشعر «شرطه الجمالي» كان ـ ولا يزال هاجس المبدعين من الشعراء، مثلما هو مشروعهم الاستراتيجي الأسمى. ولم يكن هذا الهاجس وليد مرحلة ترف، تتبنى توجيه الشاعر صوب خيانة الواقع والتخلي عن هموم الانتماء (الوطني، القومي، الديني،...). فالنص الشعري يستحيل بشكل آخر إلى عالم خاص (وطن فني وجودي) ينتمي إليه الشاعر، مثلما يستحيل،أيضاً، إلى همّ ذاتي دائم يطمح لتلبية متطلّبات البُعد الجمالي. مثلما يطمح، أيضاً، للاستجابة لضرورات بُعد التجدّد التقني المطلوب للنص الحديث، بوصفه بنية لغوية مدركة لكنها الجمالي المجسّد لدرجة الوعي والتحسس الذاتي للشاعر.

والنص الحديث مساحة منفتحة على أفقها التجريبي لذا تراه دائم المراهنة على إثبات وجوده وديمومة هذا الوجود المتجدّد ـ أولاً وقبل كل شيء ـ من خلال تلك البنية المُتَفَنَّن في نحتها، بما يضمن تجسيد قدرتها على التأثّر والتأثير والاستجابة لمتطلبات عصرها.

وفي قمة الأزمة العربية بعد النكسة عام 1967م، حين كان البُعد

المضموني المحمول هو المعيار الأساس الذي تُقاس به أهمية الشعر، إذ لم يكن البعد الجمالي هو الحلم الرائج؛ في ظلّ ذلك الوضع المأزوم برز حلم محمود درويش المُعْلَن في عام 1971م، والمتمثّل في أن يكتب قصيدة من مكان آخر ليحقق بعدها الجمالي. بما يحيل ذلك البعد إلى محكّ لإثبات جدارة وجودها، وسرّ خلودها في آن واحد[1].

وإذا كان محمود درويش قد استطاع أن يحقق مشروع حلمه الجمالي بعد ربع قرن، من خلال مجموعتيه الشعريتين «أحد عشر كوكباً» و «لماذا تركت الحصان وحيداً»، وأن تصبح الـ «أنا» مكانه الآخر[2]، فإنّه ـ أي محمود درويش ـ قد بلغ مدى أبعد في تحقيق هذا المشروع من خلال مجموعته «سرير الغريبة»[3] الصادرة عام 1999م. إذ تجلّى حلمه الجمالي على صعيدي بُنى النص، ونظام فضاء النص.

تحاول قراءتنا النقدية هذه استجلاء وإبراز أحد تلك الاهتمامات الجمالية القادمة من نظام الفضاء المادي للنص. إذ سيتم التركيز على وصف «الطراز الهندسي» لكتابة نصوص هذه المجموعة الشعرية. ووصف الإجراء المتّخذ لتحديد شكل تلك النصوص، والمتمثّل في استثمار إمكانية توزيع المفردات والجمل على الأسطر الشعرية توزيعاً كتابياً خاصاً. لرسم خارطة النص المادية على صفحة الورق. إذ سنُعنى بدراسة هيئة النص الإبلاغي المكتوب. والمُبلِّغ هنا هو القارئ تحديدا، أي أنّنا نتحدث عن النص المكتوب لا المُشافهة. لنقف ـ من خلال هذه القراءة ـ على بعض مرتكزات

(1) ملحق جريدة النهار البيروتية 1971 م. نقلاً عن كتاب: المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر ـ صلاح بو سريف، ص50.

(2) يراجع: المغايرة والاختلاف في الشعر العربي المعاصر، صلاح بو سريف، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1998م، ص 50 ـ على أساسها 51.

(3) سرير الغريبة، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 1999م.

صنعة النص. وأيضاً، للتعرّف إلى طبيعة الدور الذي لعبه هذا الطراز الهندسي الخاص، ودرجة إسهامه في حمل الدلالة الكلية للنص، ودرجة اضطلاعه بدور التأثير في البنية النفسية للمتلقي في لحظة القراءة. مثلما ستجيب هذه القراءة ضمناً على تساؤلات تسهم في تقريب المتلقي من طبيعة النظام الدلالي لتلك النصوص الأدبية. تساؤلات من قبيل: لماذا نجد أسطراً شعرية لا يتجاوز السطر فيها لفظاً واحداً، في حين نجد أسطراً أخرى تتألف من مجموعة ألفاظ؟! فهل ثمّة نظام دلالي معين يحرّك الحاسّة الشعرية ويدفعها لأن تُشكّل السطر الشعري بهيئة معينة وأن تختار له كثافة لفظيّة معيّنة، في حين تُورد سطراً غيره في هيئة أخرى وكثافة لفظيّة مختلفة؟ وما الهاجس الذي يحرّك الشاعر ليُنهي سطراً من الأسطر الشعرية عند لفظ بعينه دون لفظ آخر؟!

ينبني النص الشعري على أساس مجموعة أنظمة متضافرة تعمل معاً لمنح النص شكله وسحنته المميّزة، وبالتالي تحدد درجة فاعليته. بعض هذه الأنظمة ينضوي تحت مظلّة النظام الألسني؛ بكل ما في فروعه من إمكانات وقوانين يمكن استثمارها لتأسيس نص شعري متفرّد. والبعض الآخر من هذه الأنظمة نجدها قادمة من خارج مجال القوانين الألسنية، فيمثّل قدومها عوامل إنتاج «فضاء» البنية الألسنية للنص.

لا شكّ في أنّ ثمّة أهمية كبيرة لهذا الفضاء المتنوّع الذي يمكن أن يمتد من «النظام المكاني» بحسب تسمية تودوروف، ويعني به توزيع مفردات النص طباعيّاً على فضاء الصفحة، وبما يمنح النص الأدبي طاقة شعرية[1] ـ مروراً بنوع الكتابة (أفقية، عمودية...)، وكذلك الرسوم

(1) يراجع: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية،جان لوي كابانس، ترجمة: د. فهد العكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982م، ص 120.

والأشكال، والهوامش.... وتنتمي هذه التقنيات إلى أرحام فنون متنوّعة ووسائل تقنيّة مختلفة. ومن بين هذه التقنيات ما هو مُستمَدّ من قدرات الوسائل الطباعيّة الحديثة وإمكاناتها، كالكتابة المائلة والمُمَطَّطَة والخط المختلِف ودرجة لون المكتوب وغيرها[1].

ويُمكن لهذه التقنيات أن تُوظَّف لتغدو آليّة فاعلة في دلالة النص الشعري، وبالتالي فإنّها يمكن أن تنتمي إلى عناصر البنية الدلالية للنص. فالبنية الدلالية للنص يمكن أن يكون لها ـ على هذا الأساس ـ مفهوم «ديمقراطيّ» يتجاوز الاقتصار على المستويات الألسنية الثلاثة: (التركيبي، الدلالي، الصوتي) ليحتضن، أيضاً، فضاء النص. وفضاء النص هذا ينفتح على آفاق واسعة من بينها طُرُز الكتابة. ونقصد بالطراز: نظام رسم هيئة النص الخارجية وطريقة توزيع الألفاظ على صفحة الورق، وبما يمثّل الصيغة النهائية التي وقع عليها نظر القارئ، الذي استقبل ـ من خلال كل عناصر تلك الصيغة ـ دلالة النص. ومعلوم أنّ الطراز يمكن أن يُوزّع على مستويات تأسيس الكلام، فيمكن أن يعمل على مستوى المفردات، من خلال نظام التوزيع الهندسي لتلك المفردات. مثلما يمكن أن يعمل على مستوى الجمل. وهذا ما سيتّضح لاحقاً.

خارطة المفردات:

في مجموعة «سرير الغريبة» ثمّة ظاهرة فنية لافتة للنظر، تنتمي إلى نظام فضاء النص، وتتمثّل هذه الظاهرة في طراز كتابة «النصوص الجزئية» «القصائد» التي ألّفتْ المجموعة الشعرية وطريقة توزيع مفرداتها وجملها على وجه الورقة لرسم خرائط تلك النصوص الجزئية. ويلاحظ أننا نستبدل

---

(1) يراجع: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط2، 1993م، ص56 ـ 57.

مصطلح قصائد بمصطلح «نصوص جزئية»، لإحساسنا بأن «سرير الغريبة» ليس مجموعة قصائد مستقلّة تضمّها دفتا مجموعة شعرية، بل هو بمجمله يشي بكونه نصّاً كلّياً مؤلَّفاً من نصوص جزئية منفتحة بعضها على بعض، ومرتبطة بأكثر من رابط من حيث الرؤية والإجراءات التقنيّة الموظّفة. وأيضاً، على أساس أنّ النص أوسع دلالة من القصيدة، فهو تجريب دائم مُنتِج لقوانينه الخاصة، وغير مُستعبَد بتاريخ القصيدة وقوانينها المُكْسِبة لشرعيتها وسلطتها عبر التراكم التقني والتحقيب التاريخي.

نقرأ في (سرير الغريبة: ص 68):

وحدِّق بخُضْرة عينيكَ في وجعي، لن

أعود إلى اسمي وبرِّيتي أبداً

أبداً

أبداً

لقد كُتبت: أبداً أبداً بهيئة متوالية عمودية، فجسّدت مرارة اللحظة، ودلالة تقاطر الوجع مسرحيّاً. من خلال استثمار جسد الألفاظ، فنقلت مضمون الموضوعة الشعرية «التيمة» من دلالة مجرّدة إلى دلالة مُمَسْرَحَة مادياً، تجسّد دلالة الوجع المتقاطر المُنصب بعضه على بعض.

ونقرأ أيضاً (سرير الغريبة، ص 64):

فتمرضُ جيتارتي

وَتَراً

وَتَراً

لنجد طراز متوالية عمودية يختلف فضاؤه الدلالي لدى القارئ عن فضاء كتابة الموضوعة الشعرية ذاتها على هيئة متوالية أفقية. فالمتوالية

العمودية هنا جسّدت على صفحة الورق رسم دلالة مرض الأوتار البطيء المتتابع الذي لم يأت دفعة واحدة. بما يرسم صورة التلاشي البطيء من خلال انتقاء المكان المناسب لتدوين المفردات وطريقة ترتيبها، فاستحال جسد الألفاظ إلى أداة دلاليّة مضافة إلى ما تحمله تلك الألفاظ من دلالة لغوية.

ونقرأ أيضاً (سرير الغريبة، ص129):

في دِمَشْقَ،
تطيرُ الحماماتُ
خَلْفَ سياجِ الحريرِ
اثْنَتَيْنِ...
اثْنَتَيْنِ...

لنجد طراز تشكيل الأسطر يمثّل سرباً لفظيّاً يحاكي سرب الحمامات المحلِّقة اثنتين خلف اثنتين، وليست «اثنتين» ممتزجة أو متداخلة مع «اثنتين». فينهض جسد الألفاظ ببعد دلالي بأن يصبح أداة لرسم وتشكيل لوحة جسد الحمامات.

إنّ هذا التشكيل التصويري للدلالة المجرّدة جاء من خلال استثمار توزيع مفردات تحمل استقلالية دلالية معيّنة ـ إذ هي ليست جملا خضعت لتفكيك هيئتها. إنما هو تفكيك للشكل التتابعي الأفقي المألوف لمفردات معيّنة مستقلة لا تشكّل جملاً، بل يمكن أن يحكمها نسق التكرار التتابعي في الكتابة المعتادة.

وبهذا يكون هذا الطراز قد اكتسب بعداً إبداعياً حين جسّد فعل الحدث، ودخل عنصراً من عناصر دلالة النص، من خلال إسهامه في رسم بعض مفاصل خارطة للنص.

خارطة الجُمَل:

بيد أن المفصل الأهم الآخر من مفاصل الطراز والذي شكّل حضوراً كثيفاً وفاعلاً في دلالة «سرير الغريبة» هو طراز تفكيك الرسم المألوف لهيئة الجملة الشعرية، وذلك بأن يُفكَّك شكل الجملة وتُنثر على سطرين، بالرغم من إمكانية كتابتها في سطر واحد لتكون جملة مكتملة المعنى في مكان «سطر» بعينه.

نقرأ في (سرير الغريبة، ص 28):

صدىً للصدى، أيُّنا قال هذا الكلام، أنا
أَمِ الأجنبيَّةُ؟ لا أَحَدٌ يستطيعُ
الرجوع إلى أَحد. تصنع الأَبديَّةُ
أَشغالها اليدويَّةُ من عمرنا وتُعَمِّرُ...
فليكُنِ الحُبُّ ضرباً من الغَيْبِ، وليكُنِ
الغَيْبُ ضرباً من الحُبِّ. إني عجبتُ
لمن يعرفُ الحبَّ كيف يُحِبُّ! فقد
يتعَبُ الحُبُّ فينا من الانتظار ويمرَضُ
لكنَّهُ لا يَقُولُ

فالسطر الأول جملة مفاضَلة استفهامية تبدأ بـ «أَيُّنا» وينتهي السطر بـ «أنا» وكان يمكن أن تُستكمَل المفاضلة في السطر نفسه، فتكون الجملة: **(أنا أم الأجنبيّة؟!)** ليبقى القارئ ـ بفعل هذا النقل ـ مسكوناً بهاجس الترقّب لاستكمال المعنى القابع في السطر التالي. ويأتي السطر الثاني المرتقب فيستكمِل معنى الجملة. بيد أنّ دوامة دلالية جديدة تنشأ في هذا السطر من

خلال التأسيس لجملة جديدة بُتِر جزؤها وأُجِّل إلى سطر تالٍ: **لا أَحَدٌ يستطيع.** يستطيع ماذا؟! يأتي السطر الثالث ليبيّن أنّ الاستطاعة تتعلق بالرجوع إلى أحد آخر. ثم تبدأ في السطر نفسه دوّامة دلالية جديدة: **تصنع الأبدية،** تصنع ماذا؟! ليأتي المفعول به «الإجابة» في السطر التالي: **أشغالها اليدوية من عمرنا وتُعمِّر...** لينتهي بذلك مقطع جزئي بنهاية السطر. وعلى امتداد كل أسطر المقطع السابق كان القارئ مُجبَراً على عدم التوقف في أثناء القراءة؛ مشدوداً ومترقِّباً ودائراً في حلقات دلالية جاءت متداخلة بعضها ببعض، على طراز حلقات السلاسل. وجاء هذا بفعل مهارة الصنعة التي تنتقي لحظة إنهاء السطر في قمة لحظة توتر دلالي، وبما يصنع لحظات شدّ متواصلة للقارئ، تتبعها لحظة استراحة قصيرة، لالتقاط الأنفاس بنهاية المقطع، ليبدأ مقطع جديد، متَّحد في دلالته الكلية مع المقطع السابق وهكذا...

إنّ هذه الآلية في توزيع المكتوب أسهمت في صهر المقطع، وتذويب مفاصل الجمل الشعرية، ونثرها على بعضها.

دعنا نواصل القراءة في المقطع التالي:

«**فليكن الحبّ ضرباً من الغيب، وليكن**» .هنا انتهى السطر الأول بكلمة أسَّسَتْ لجملة جديدة في السطر التالي: «**الغيب ضرباً من الحبِّ. إنّي عجبت**»، عجبَ من ماذا؟! هذا تأسيس لجملة نجدها في السطر التالي: «**لمن يعرف الحبّ كيف يحبّ! فقد**» وهكذا يؤسس لجملة جديدة ليستمر المقطع.

نقرأ أيضاً (سرير الغريبة، ص 49):

فيَّ مثلكِ، أَرضٌ على حافّة الأرضِ

مأهولةٌ بكِ أو بغيابكِ لا أَعرفُ

الأُغنيات التي تجهَشين بها، وأنا سائرٌ

في ضبابكِ. لِتَكُنِ الأرضُ ما

تومئين إليه...

فتركيب «لا أعرف» لو وُقِفَ عليه بوصفه نهاية سطر شعري مستقل المعنى لدلَّ على أن عدم المعرفة المتحصّلة متعلقة بعدم إدراك المأهولية بها، أو بغيابها، في حين أنّ الامتثال إلى الطراز الذي كُتِبت به جمل النص على فضاء الورقة، والاستمرار في تلقّي النص على انّه حلقات دلالية متسلسلة ومتداخلة سيحيلنا هذا الامتثال على فهم دلالي آخر، مفاده أنّه لا يعرف الأغنيات التي تجهش بها. وهذا «الإيهام الدلالي» الفني تحصّل من خلال استثمار القدرة على تفكيك شكل الجملة الخارجي ونثرها بين السطرين الشعريين.

ولو وقفنا على قراءة السطر الثالث لوجدنا دلالة التركيب «أنا سائر» يمكن أن تكون دلالة جملة حالية، أي أنه لا يَفهم أغنياتها وهو سائر، وربّما يفهم أغنياتها لو لم يكن سائراً. في حين أنّ استمرار القراءة يكشف عن أنّ الدلالة التي تحصّلت ليست سوى وهم دلاليّ، إذ ثمة دلالة أخرى للجملة مختلفة تماماً عن الفهم السابق المتحصّل، لأنها ـ أي الجملة ـ ليست إلاّ تأسيساً لجملة تُستكمَل هيئتها في السطر الشعري التالي، فتكون الدلالة نابعة من قراءتها: أنا سائر في ضبابك. وهكذا يستمر الأمر في الجمل اللاحقة.

لا شكّ في أن ثمّة لذّة خاصة مكثّفة يفرضها ثراء نص محمود درويش، بفعل تنوّع الينابيع الإبداعية. ومن بين تلك الينابيع تنوع التقنيات الشعرية المستخدمة. ومن هذه التقنيات ما نحن بصدد الحديث عنه، والمتمثّل في إعادة تشكيل خرائط الجمل المادية وتوزيعها على أسطر الورقة. والذي قد يبدو ـ للوهلة الأولى ـ على أنّه تقنية بسيطة متاحة للجميع. بيد أنّ فحص هذا

التكنيك يوقفنا على أثره الفعّال على صعيد شدّ النص وتدعيم تماسكه، وأيضاً، على صعيد ما يحدثه من لذّة خاصة يمنحها للقارئ من خلال زرع بُؤَر التوتر الدلالي. وبذلك انتقل طراز الكتابة من كونه زخرفاً خارجياً إلى كونه عنصراً من عناصر البنية الدلالية للنصّ. ففهمنا للنص ودرجة تأثّرنا به، واللذّة المتحصّلة منه، كل هذا تأتى من خلال لحظة الاتصال بالصورة الكلية للنص، التي استقبلناه من خلالها مكتوباً بهيئته النهائية. ولم نستقبله في مراحل كتابة مسوّداته الأولى. ونحن هنا في مقاربة نقديّة لنص مكتوب على هذا الطراز، وليس نصّاً مُشافَهاً، وحتى في حالة مشافهته فإننا نفترض أنّه سيُقرأ على وفق الطراز الذي كُتب فيه. أي أن تتم الوقفات الإلقائية عند لحظات التوتر الدلالي التي استجاب لها النص كتابة.

يكشف ولوج طراز الكتابة بنية دلالة النص الشعري مدى حساسية النص الشعري الحديث فكل ما في النص هو جزء منه وله دوره الدلالي الخاص ومهمته التوصيلية المنوطة به. بل انّ ثمّة فضاءات خارجية أخرى تتحيَّن فرص توظيفها لتزحف إلى النص الشعري لتأكيد شرعية انتمائها إلى عناصر بنيته الدلالية.

إنّ ينابيع إدهاش القارئ في «سرير الغريبة» تصدر عن وعي محمود درويش وإدراكه بأنّ ثمّة لذّة استقبال خاصة تنشأ في أثناء القراءة، مصدرها التنقّل الدائم بين توقّع المعنى القادم، القابع في الجزء الآخر من الجملة المنقول إلى السطر التالي الذي لمّا يزل غير مقروء بعد ؛ وبين الاكتشاف الفعلي لحقيقة المعنى بعد إكمال القراءة. وهذا يمثّل نشاطاً لعبيّاً ممتعاً للقارئ تتناسب كثافة إمتاعه طردياً مع استباقات المعنى[1].

---

(1) يراجع: مكونات القراءة المنهجية للنصوص ـ المرجعيّات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط، د. محمد حمود، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1998م، ص 44.

وليس المقصود هنا سهولة توقّع المعنى في جمل محمود درويش، بل على العكس تماماً؛ إذ نجد ثمة بوناً شاسعاً بين حدس تتمة المعنى لدى القارئ، وبين حقيقة المعنى المتحصِّلة لاحقاً من خلال تتمة القراءة. وربما تكون حدوس القارئ سلسلة إخفاقات في صدق التوقّع،أو يمكن استعارة مصطلح ريفاتير «خيبة الانتظار»[1]. وبالتالي فإنّ نص محمود درويش في حاجة إلى قارئ عنيد يجد في خيبات انتظاره مصدر متعة لا يتأتّى من تحقق توقعه، بل من خلال كسر ذلك التوقع، وغرس الجديد المدهش مكانه؛ بأن يُقدَّم له في السطر التالي ما هو أجمل من توقعه، لتتبدّل خيبات الانتظار إلى مصادر دهشة. إذ عادة ما يتوقع القارئ ما هو مألوف استجلبه من خلال تراكم قراءاته لنصوص سابقة شكّلت مرجعيته الثقافية، وقام توقّع المعنى القادم على أساسها. وبالتالي فإنّ هذه التوقعات تأتي أقلّ جمالاً لانطفاء ومضة الإدهاش فيها وعدم قدرتها على الإبهار.

ومّما يلفت النظر، أيضاً، في هذا الطراز الجديد في رسم خرائط الجمل أنه يُسهم، في تفكيك نسق التقفية الخارجي ويحوّله إلى نسق موسيقي داخلي. فلو كُتبت الجمل الشعرية على غير هذا الطراز لبرزت في المثال السابق قافيتان هما: «بغيابك، ضبابك» بيد أن طراز الرسم الجديد أذابهما بين طيّات النص فأخفت حدّتهما وأحالها إلى جزء من مخمل النص وعنصراً من عناصر موسيقاه الداخليّة.

ونقرأ أيضاً (سرير الغريبة، ص 65):

خُذْني إليكَ، انطلق باليمامة حتى

أقاصي الهديل، على جانبيك: المدى

(1) يراجع: الأسلوبية والأسلوب ـ نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس، 1977م، ص 82.

والصدى. وَدَعِ الخيلَ تركُض ورائي

سُدى. فأنا لا أرى صورتي، بَعْدُ،

في مائها...

لنجد أنّ بعض القوافي أُدغِمت، وتمّ إخفاؤها من جرّاء تجزئة الجمل عند مفاصل معيّنة، ومزاوجة توزيعها على أسطر الورقة. ولو أُعيد تشكيل خرائط الجمل بطريقة أخرى لصارت «إليك، جانبيك» قافيتين، ولصارت «المدى، سدى» قافيتين أيضاً.

وهكذا نجد الأمر في موضع آخر (سرير الغريبة، ص75):

سمائي رماديةٌ. حُكَّ ظهري. وفُكَّ

على مَهَلٍ، يا غريبُ، جدائلَ شعري. وقُلْ

لي في مَ تُفَكِّرُ. قل لِيَ ما مَرَّ

في بال يُوسُفَ.

حيث تُدغم القوافي وتتحوّل إلى قواف داخليّة «ظهري، شعري». وتذويب القوافي الخارجية هذا من خلال إخفائها بين طيّات النص، قد أسهم هو الآخر في شدّ النص وتسويقه على أنّه منجز شعري درامي متنام ومتصاعد، ينبع تماسكه الموسيقي من داخل أسوار أسطره الشعرية. فضلاً عن أن هذا الطراز أسهم في شدّ المتلقي (القارئ) ووجّهه صوب تتمة القراءة بلا توقّف، لأنّ النص مكتوب بطريقة «توريطيّة» تجبر من يدخل عالم قراءته على أن يتمّها حتى النهاية، إذ لا تمنحه فرصة التوقف وتفرض حضورها عليه بأن تجبره على طريقة معيّنة في التلقّي، هي التي تختارها، فيستجيب لها المتلقي مرغماً مسروراً.

إذ ينتهي السطر الأول بكلمة «فك» لنجد المفعول به «جدائل .

شعري» في السطر التالي. وينتهي السطر الثاني بكلمة «قلْ» لنجد ما ينبغي أن يُقال في السطر الثاني. وهكذا تتواصل الحلقات الدلالية وتتداخل بعضها ببعض. وفي نهاية كل سطر تتولّد لحظة توتر وترقّب؛ أي توالد متواصل لمناطق جذب دلالية. وكل هذا متأتٍّ من خلال طراز كتابة الجمل؛ وعلى امتداد مساحة نص «سرير الغريبة» كلّه. إذ أنّ ما سقناه من نماذج يمثّل بعض الأمثلة التي تبرهن على شيوع هذه السمة في المجموعة الشعريّة[1].

توظيف الطراز:

إنّ طراز تشكيل خرائط المفردات في النص وظّف ليسهم في تجسيد الدلالة بصرياً، من خلال تسخير جسد المفردة لرسم الدلالة. وبذلك تكون المفردة قد نهضت في حمل الدلالة مرتين؛ مرّة من حيث كونها دالاً على مدلول، ومرّة من خلال تجسيدها لصورة المدلول بصرياً «مسرحة المعنى».

أمّا طراز خرائط الجُمل فقد أسهم في أحالتها إلى سلسلة من الحلقات الدلالية المتداخلة فاستحال بذلك تفكيك رسم الجملة وتوزيعها إلى آليّة فاعلة في صهر النص وتلاحم أجزائه. هذا أولاً. وثانياً: إنّه ـ أي طراز الكتابة هذا ـ أشاع جوّاً خاصاً من الترقُّب والبحث لدى القارئ. بحث عن تتمّة دلالات الجمل الموزّعة على الأسطر، بما يُسهم في إشاعة فضاء نفسي خاص يألفه القارئ من خلال استمرار القراءة، وبما يدعوه تدريجياً إلى التعامل مع المقروء على إنّه نص شعري مفتوح، مُؤَلَّف من نصوص جزئية حرّة ترفض أسيجة النصوص المألوفة. وثالثاً: إنّ هذا الطراز

(1) ينظر نفسه، مثلاً الصفحات: 18، 22، 28، 31، 32، 41، 49، 51، 53، 66، 68، 77، 80، 81، 90، 112، 116، 121.

الجديد القائم على تفكيك الطراز المألوف من هندسة كتابة الجمل، هو تكنيك ممتد على مساحة نص «سرير الغريبة» كلّه، وليس أمراً طارئاً على مواضع بعينها، أو مقتصراً على نصوص جزئية بعينها. وبما يُشعر القارئ بانتماء «سرير الغريبة» إلى رحم تجربة شعرية واحدة متكاملة. أي أنّ طراز الكتابة هذا صار عنصراً فاعلاً في ربط مفاصل النص، وبذلك صار جديراً بالانتماء إلى مجموعة عناصر الربط الأخرى (الرؤية الموحّدة، ضمير المخاطب الموحّد، القاموس الشعري، الفضاء الدلالي الواحد...). ورابعا: إسهامه في تشكيل موسيقى النص من خلال إخفائه لحدّة موسيقى القافية، إذ أحالها إلى قواف داخلية بأن صار نصاً مخملياً خالياً من النتوءات الموسيقية الحادة التي تصنعها القافية. وخامساً: إنّ هذا الطراز صار أحد العناصر التي انبنى عليها الكيان الدلالي للنص.

إنّ ما لَعِبَه هذا الطراز الخارجي من دور هام في البنية الدلاليّة للنص وما أنجزه على صعيد التأثير في استجابة التلقّي، يوقفنا على حقيقة مهمة تتعلق بطبيعة الشعر الحديث؛ مفادها: أنّ الشعر الحديث بإمكاناته التجريبية اللامحدودة قادر على أن لا يقتصر على تخطّي حدود تجديد بنيته باستمرار، بل هو قادر،أيضاً، على أن يُسهم في تشكيل بنية استجابة التلقي لدى القارئ. وذلك من خلال تغيير عاداته القرائية المتأتية من تراكم خبرات قرائية مكتسبة من نصوص مسبقة؛ أي وفق «بنية معرفية سبق إعدادها وتخزينها في الذاكرة، وهي تهمّ متوالية معطيات، قارّة نسبياً، وخاصة بوضعية أو بمفهوم ما. إنّ القارئ (...) يفهم النص (...) في حدود إحالته أو تقاطعه مع وضعيات تمّت مصادفتها سابقاً»[1]. إذ عادة ما يسود التوقّع المألوف المتمثّل في أن تأتي دلالات الجُمل متراتبة متعاقبة لا متداخلة

(1) مكونات القراءة المنهجية للنصوص، ص 40 ـ 41.

بتواصل يستدعي قراءة متواصلة أيضاً. في حين أنّنا في «سرير الغريبة» نجد دوامات متداخلة من الأحياز الدلالية تستدعي تواصلاً في القراءة، ومتابعة التيمات الشعرية الجزئية وصولاً إلى دلالة النص الكلية، فـ «عملية القراءة، فعل كلي مركّب»[1]. فصار بذلك ما كان في النقد العربي القديم يُعدّ عيباً على الشاعر الذي لا يجعل المعنى في البيت الشعري الواحد مستقلاً، ومكتفياً بنفسه ولا يحتاج إلى ما سواه من الأبيات[*]، وسمّوا ذلك المبتور[2] ـ صار في منظور النقد الحديث تكنيكا شعريا يمكن أن يوظّفه الشاعر لربط مفاصل دلالات جمله الشعرية للإسهام في شد نسيج النص وسبك مفاصله، مثلما هو شدّ للقارئ وتدخّل في بنية استجابته، وأيضاً لتثوير طاقات إشعاع دلالي يتجاوز حدود الاقتصار على المستويات الألسنية للنص (التركيبي، الدلالي، الصوتي). بما يمنح النص شحنة دلالية مضافة لتكثيف دلالته. ولا شك في أنّ درجة الكثافة في دلالة النص الشعري تمثل أحد أهم أسرار مفاضلة نص شعري على آخر.

ويمكننا في هذا الموضع أن نوجد مقاربة ما، بين توظيف رسم خارطة الجملة الشعرية من خلال توزيعها كتابياً بين سطرين، وبين ظاهرة التدوير في البيت الشعري العربي التقليدي، ومصدر التشابه يأتي من جهة حتميّة الاستمرار في القراءة.

وإذا كانا يتشابهان من هذه الناحية فثمّة اختلاف كبير بينهما، من حيث الدافع والوظيفة. فالدافع في حالة توزيع الجمل على السطر يتمثّل في

---

(1) المرجع السابق نفسه، ص32.

(*) وهذا واقع تحت سلطة البحث عن بيت سائر مشهور يسهل حفظه، منفصلاً عن غيره، ويُسعف في استثماره نفسيّا كالأبيات العاطفية أو أبيات الحكمة، أو لأغراض اجتماعية تحتّمها طبيعة المجالس وأسمارهم، أو معرفية كشاهد لغوي أو نحوي...الخ.

(2) يراجع: نقد الشعر، لقدامة بن جعفر (ت 337 هـ) تحقيق: كمال مصطفى، مطبعة الخانجي، مصر، ط1، د. ت، ص 217.

انتقاء نقطة التوتر المناسبة لقطع الجملة الشعرية ونقل جزئها المتبقي إلى السطر التالي ليتحقق بذلك شدّ القارئ وفي الوقت نفسه شدّ النص. في حين أنّ الدافع في عملية التدوير هو غالباً ما يكون دافعاً موسيقياً، وفي معظم الأحيان هو اضطرار موسيقي يقتضي اشتراك لفظ بعينه بين شطري البيت الشعري الواحد. فضلا عن أنّ الوظيفة التي يؤديها الطراز الجديد تتجاوز الربط الجزئي للبيت الشعري كما هو الحال في أمر التدوير ـ إلى ربط أجزاء النص فيما لو تكرر تفكيك رسم الجمل ليصبح طرازاً مهيمناً على رسم خارطة النص وبالتالي دخوله عنصراً من عناصر دلالة النص. فكل عملية تفكيك جزئية إنّما هي إسهام في ربط جملتين شعريتين مستقلتين. ويأتي الربط هنا بطبيعة الحال من خلال طراز الكتابة، وليس من خلال توظيف بنية اللغة وإمكانياتها (كاستعمال حروف العطف، مثلاً).

والسؤال الآن هو: هل طراز تفكيك خارطة الجملة هذا؛ قالب جاهز يمكن أن نصبّ فيه أي نص شعري سبق إنجازه؟ أي أن نرسم خارطته كما رسم محمود درويش خرائط نصوصه في «سرير الغريبة» وأن نحفظ لهذا الطراز قدرته على التوصيل والإثارة؟ لا شك في أنّ الإجابة ستكون بالنفي. لأنّ النصوص الجزئية في «سرير الغريبة» أُنْتِجت أساساً لتُخرج بهذه الهيئة وترسم خرائطها بهذا الطراز. فهذا الطراز مزروع في نسيج النص ـ بوصفه إمكانيّة شعريّة ـ في لحظة غرس النص نفسه إذ هو جزء من التجربة الشعرية. وليس تكنيكاً دخيلاً وقالباً خارجياً جاهزاً. ولو كان الأمر كذلك لاستحال طراز التفكيك إلى تفتيت أخرق يُفقد النص تماسكه ويعمل على تشويهه ويؤثر سلباً في دلالته وقدرته التوصيلية.

الفصل الخامس

سرمدية عنصر اللايقين
في مجموعة «عزيف» لعبده المنعم المحجوب

مدخل:

تنثر مجموعة «عزيف» لعبدالمنعم المحجوب ألواناً من مراوغات المعنى وغيابه، من حيث حركة اللغة في شرايين النص، وأيضاً من حيث الإعراب المباشر الذي تتبرع به: «أُفضي بالمعنى إلى الغيابِ» (عزيف[1]، ص7). والمعنى وغياب المعنى يتعاضدان لإنتاج الدلالة الكلية لمجمل النصوص المنفتحة على بعضها ناسجة نصاً كلياً مراوغاً، لا يمنح نفسه بيسر ولا يستسلم للقراءة النقدية بسهولة. ولعل النهاية تحمل مفاتيح البدء في قراءة مجموعة «عزيف». فالنهاية عبارة عن هامش طويل، غير أنّ هذا الهامش في حقيقته مَتْن موغل في الأهمية، بما ينطوي عليه من مفارقة احتمالية، إذ لا شيء في وَهْمِنا الوجودي المحاصِر لنا والمستبد بنا سوى الكلام: «شبهُ كلمةٍ من قَشّ احتمالات» (عزيف، ص7) تنفتح عليها المجموعة برمتها للإفصاح عن كينونة الكلمة (اللوغوس)، مثلما تنفتح أيضاً على احتمالية إنتاج معنى يرسّخ الهلامي الذي لا يمكن الإمساك به على أنّه حقيقة يمكن التعامل معها في وجودنا الذي ليس سوى كلمات.ومن هذه

(1) عزيف، عبدالمنعم المحجوب، منشورات تانيت، ط1، 2002م.

المنقطة تحديداً تسيل شعرية المجموعة. فحين ينفتح النص الشعري على فضاءات من المعاني المحتمَلة يكون قد تبوَّأ مكانه في عالم الشعر. فهل يُمسك معنى الوجود أو يحدد؟! وهل يُمْسَك عزيف الجن أو يُحدَّد؟!

فالمجموعة ترتدي عباءة العزيف وتستعير صفته لتتبرأ من كل ما هو حقيقي وقابل لأن يُمسك به بالتالي سيكون قابلاً لأن يُجرّ إلى مقصلة المُساءلة. فهي ضرب من العزيف مؤلَّف من كل أصناف الكلمات: ففيه كلمات مصابة بالدوار واللاتركيز واللافعل، وكلمات أخرى حارقة ممنوعة، وكلمات مفخّخة قابلة للانفجار لإفناء ذاتها، وكلمات متلبّسة بالتبدّل تبغض الدلالة على ما هو مستقر ومحدَّد، وكلمات فاعلة ولكنّها،أيضاً، حالِمة متفائلة ببزوغ الشمس، وكلمات مُلفَّقة، كلمات غبيّة، كلمات مُتعَبة من الليل تواقّة إلى الحرية، كلمات ضالّة، كلمات مستبِّدة، كلمات مشاغبة لكنها مشدودة إلى ما تشاغبه،كلمات ثائرة فاعلة وكلمات أخرى مُهادنة مُسالمة.

هي أذاً كلمات جمع كلمة، ولكن أيّ كلمة؟ هل هي الكلمة المصوَّتة المألوفة التي نستعملها أحياناً لمران ألسنتنا حين نخاف عليها من الضمور؟! هل هي تلك الكلمة التي كانت في البدء، وكانت مفتاح عودة الأشياء بكل تجلّياتها إلى الأصل، إذ الكلمة عند الله، كما بشّرت مدونات دينيّة بذلك[1]؟!. وقبل النص الديني تتغلغل هذه الرؤى في مقولات الإنسان ومحاولاته في سعيه المتواصل لفهم الوجود. إذ كانت الفلسفة القديمة تردّ الوجود إلى عنصره أو عناصره المادية البسيطة، التي رُكبت منها مكونات الوجود (على اختلاف في تحديد تلك العناصر)، حيث أرجع الفيلسوف اليوناني طاليس (541 ق.م.) المركبات كلّها إلى عنصر الماء، في حين

(1) يراجع: الكتاب المقدس، (إنجيل يوحنا: الإصحاح الأول / الآية الأولى).

رأى أناكسيمان (528 ق.م.) أنّها تُردّ إلى الهواء، غير أنّ هيراقليطس (500 ق.م.) يرى أنّ النار هي العنصر الأول[1].

إذاً هذا العزيف الذي تواجهه القراءة النقدية يحتضن أنواعاً من الكلمات، وهو في حاجة إلى النقر المتواصل على قشرة النص لإرغامه على هتك أسرار الرؤية التي وقفت خلف الحجاب لترسم أبعاد ذلك العزيف. نقول «نقر» لأننا ندفع كلمة نقد إلى حجرها اللغوي الأول، «وَنَقَد الشيءَ يَنْقُدُه نقداً إذا نَقَره بإصبعه كما تُنْقَر الجوزة»[2].

وإذا كانت مجموعة عزيف في حاجة إلى نقر قشرتها فإنّها هي أيضاً أوحت بمثل هذا النقر، حين حاولت النقر على قشرة الوجود. ألم تكن محاولات الإنسان الأولى لفهم الوجود قد وضعت الـ «نقر» نصب عينيها، حين ربطت بعض أساطيره نشوء الحياة بكسرِ بيضة الكون، فكان نصفها الأعلى سماءنا ونصفها الأسفل أرضنا.

ملامح الرؤية:

نطمح أن يفضي بنا النقر إلى تسجيل ما تطرحه هذه المجموعة من قلق وجودي يرافق حقيقة الإنسان المحاصَر، ويدفع إلى اللايقين محاولاً زحزحة سلطة الوهم المهيمنة والمغيِّبة للوعي. تلك السلطة التي توهمنا كل يوم بأنّ كل شيء نواجهه هو حقيقي ويقيني، في حين ترى المجموعة أنّ ما يجثم على صدورنا من يقين يخالف سنن الكينونة ف «ريبُ الكينونةِ مأثرةٌ» (عزيف، ص 9). فثمّة فرصة تطرحها المجموعة تحلّ وهماً آخر محل وهم

---

(1) يراجع: الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، 1986م، المجلد الأول، ص624.

(2) لسان العرب، للإمام العلامة أبي جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، دار صادر، بيروت، ط 1، 2000م، مادة: نقد.

اليقين، يتمثّل هذا الوهم الجديد في المجهول والهلامي واللايقين. إذ كلّ شيء فيها يحيل على دلالات «غباريّة» يصعب الإمساك بها، فما لا يُمسك بكل وهمه هو اليقين. فالجنود لا يطوفون، بل «يطوفُ سرابُ جنودٍ» (عزيف، ص5) وهناك تحلّ المفارقة بأن يكون الليل بكلّ تعميته وبكل ما لديه من قدرة على احتضان المجهول، هو الأثير لدى التائهين وليس النهار المرشد: «الليلُ الأثيرُ لدى التائهين» (عزيف، ص5)، و الوجود ضياع في المجهول:

«نجمٌ ضالٌ يتقصّى سرّ مداره

نادراً ما تَسَعُ الليالي احتراقَهُ» (عزيف، ص11).

فحتى احتراقه يظلّ مختفياً غير واضح للعيان حين يحجبه ضوء النهار الذي يحاصر ضوءه ويحجبه بضوء أكثر وضوحاً وحدّة. والصحراء تلقننا كل يوم درس الرجوع إلى التيه الأبدي والمجهول الدائم:

«الصحراء تفخّم إيحاءها

نداءَ لا رجوع من التيه» (عزيف، ص17).

فأيّ شيء يقيني في التيه الدائم؟! حتى الخاطر النابض مستتر وهلامي «استتار الخاطرِ بكلّ عتمته التي تنبضُ» (عزيف، ص19).

إن الاسم كلمة لكنها أخفت ما يمكن أن يُمسك به (الجسد الدالة عليه)، وتصدرت هي لتحل جسدها محل ذلك الجسد: «الاسم يضمرُ جسداً» (عزيف، ص19).

والمتاهة والمجهول تحفّ النهار، وحين يأتي الغروب تضاعف غربان المجهول (غربان الصحراء) المجهول لتمسي علامات المجهول الفضاء الأرحب:

«غربانُ الصحراءِ

فضاءٌ من العلاماتِ الشاهقة

تتدلّى من الزرقة

الأليفة

قبْلَ الليلِ يضاعفُ المتاهات» (عزيف، ص21). وما في رأس الإنسان ليل دامس، لا تبين الأشياء فيه ولا يمكن تحديدها «ليلٌ في رأسي» (عزيف، ص25)، لتأتي بعدها مباشرة جملة أخرى تدفع المُحدَّد وتتبرأ من كل معنى يقيني «نَفَسُ طفلٍ قديم» (عزيف: ص 25).

وحين يحتّم وجود النهار تغيب فاعليته: «النهارُ لجمع بقايا حكايةٍ» (عزيف، ص25)، وينفرد الليل بالفعل والحقيقة.

ترى ما شكل الحقيقة حين يكون الليل رداءها، فالليل دائماً كان رمزا ملبّداً باللايقيني والمجهول. فالنهار إذاً لم يعد سوى ظرف لجمع المتخيّل، والنهار ارتضى لنفسه أن يكون صدى للا حقيقي. ففقد كونه رمزاً لليقين وعاد إلى أصله السرمدي «الليل»، فالأصل هو الظلام واللايقين مثلما التلال تتلاشى في انتمائها للصحراء، فالتلال علامات إرشاد للتائهين وأبواب خروج من مجهول الصحراء، لكنها في الحقيقة ـ في عزيف ـ أوضاع أخرى من أوضاع الصحراء (المجهول) واللامحدَّد:

«التّلالُ،

بإغرائها،

أوضاع أخرى ذات عراقةٍ أيضاً

للصحراء نفسها

كيفما الصحراءُ بَدَتْ

تنضمُّ على عنصرها» (عزيف، ص27).

فالأصل هو المجهول والغباري، وما يبدو من الأشياء متجلياً على أنّه محدد ويقيني هو في حقيقته مضطر للعودة والانضواء تحت عباءة الأصل الهلامي. وبهذا فَقَدَ ما كان متجلياً على أنّه يقيني حدود يقينيته وحدود مشهده المخادِع. وأي مشهد متلاشي المعالم هذا؟:

«أيّ مشهدٍ

سوف يتركه الليلُ

سادراً في ليله؟» (عزيف، ص33). لا شيء يقيني ومحدد البتّة: «الرجلُ سائراً إلى فراغه والمرأةُ على مائه» (عزيف، ص41). وهيمنة الهلامي ورفقة المجهول دائمة:

«صحراء ترافقني

تارةً حولي

تارةً حولها

ندخل مدينة المرايا

مَن هو انعكاسُ مَن» (عزيف، ص45).

فصار الإنسان نفسه بلا معالم، صار مسكوناً بالمجهول، صار يحتوي الصحراء ويحيط بها، وحين يدخلان مدينة المرايا (حيث الانعكاس لا الحقيقة) يتلبّس العدمي بالمجهول، فهل الإنسان أصل المجهول أم الصحراء؟ ولأنّ المجموعة برمتها طافحة بمضمون الصحراء (المجهول واللامحدد) صارت دلالة المجهول واللامحدد متلبّسة بوجود الإنسان نفسه، حين التبست الحقيقة، فأيّهما الأكثر غوراً في سرّة المجهول، الإنسان أم الصحراء؟

إنّ مضمون ما لا يمسك من المدلولات يُطرح بعمق واتساع في كل مفاصل نصوص المجموعة، ويرافقه قلق بالاقتراب من الهاوية حيث لا شيء حقيقياً:

«المكانُ من ضبابٍ

وتلالٍ تبدو وتزوغ

ورجالٌ يصطادون الأودية» (عزيف، ص50).

فالمكان ليس مُضبّباً فحسب، بل منسوج من ضباب، والتلال ليست دلالة إرشاد وهداية، فدلالتها ارتبطت من خلال النصوص السابقة بالضلال والتيه، لأنها عنصر انطوى على أشيائه، فسلخت الصحراء قدرته على الإرشاد، فصار مصدر إغواء بالضلال. فكأنّ كل شيء صار يهيم متلبّساً بالقلق، قلق العودة إلى العنصر الأصل. فالأصل كان «الاتحاد» لا التجلّي المتنوع للأشياء، كان اتحاد الأرض بالسماء كما يشير النص القرآني: **«السماواتِ والأرض كانَتَا رَتْقا فَفَتَقْناهُما وَجَعَلْنا مِن الماءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ»**[1].

وثمة إفصاح بالتشاؤم حيث الاتجاه صوب القاع. وقد يصل التشاؤم أحياناً حدّ الفجيعة:

«ما يكفي من الضوءِ

لردّ الصمت إلى الجفنات

المرسومة بلا سببٍ ظاهرٍ» (عزيف، ص51).

إذ لا معنى لفتح الجفنات (آنية احتواء ألوان الرسم) مثلما لا معنى لوجودها أصلاً، فالضوء نفسه الذي لا فعل بغيابه (فالرسم يرتبط بحتمية

---

(1) سورة الأنبياء، الآية 30.

وجود الضوء)؛ يصبح هذا الضوء أداة لإرجاع الجفنات إلى اللافعل «اللارسم». وفي زحام الإيحاء تفيض مفردة الجفنات لتوحي بجفون العين الباصرة. وهنا يصبح الضوء مصدر مفارقة وجودية. لأنّه صار أداة لإغماض العين ثانية، بعد أن انفرجت أجفانها لمواجهة الضوء لكنها عادت إلى الإغماض ـ كأيّ عين يفجؤها الضوء بعد نوم طويل فلا تستطيع المواجهة،فتختار العودة إلى الإغماض ثانية ـ إذ لا سبب يدعو إلى النظر والتأمل والحركة، فالسكون هو الأصل واللامعنى هو الأصل واللاحركة هي الأصل.

بهذه الأطروحات الفلسفية تقدم المجموعة مضمونها الشعري المرتكز على رؤى فلسفية تجد في حركة الأشياء بحثاً عن عنصرها الأصل وتوقاً إلى العودة إليه والاتحاد به. والمضمون الشعري المتغلغل في مفاصل النصوص يتحرك صوب محاصرة اليقين المسطّح والمعتاد عليه والمستأنَس به من وهم سلطة اليقين. لتطرح تلك النصوص رؤى شعرية أخرى بديلة تزيح وهمنا بسلطة اليقيني والمحدد في وجودنا لتحل محلها اللايقيني والمجهول. وهي تطرح مضمونها هذا من خلال مدلولات الجمل الشعرية المتراكمة التي تحوم حول هذا المضمون. تلك الجمل التي تعتمد على دلالة الومضة الشعرية المنحوتة نحتاً جمالياً. وكثيراً ما نجد تلك الجمل تعرّف ما كنّا نعتقده يقينياً بما هو هلامي وغير معرّف، وكأنّها في تعريفها تعمل على اللاتعريف. فهي تعمل على تمييع الأشياء وزرع الشك في كل شيء: **«كلمتي صمتٌ يستدرُّ الصمت»** (عزيف، ص7). و: **«العبور انتشارٌ»** (عزيف، ص22). و: **«الصحراءُ مَجَازٌ»** (عزيف، ص35). و: **«الصمتُ منصتاً لنايهِ..»** (عزيف، ص39). و: **«البئر برجٌ افتراضيّ»** (عزيف، ص57).

ولعلّ ما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أنّ نصوص المجموعة برمّتها

مولود شرعي لعلاقة الشعري بالفلسفي، بيد أنّ السلطة كانت للخطاب الشعري دائماً، فلم يُطْمَس الشعري ليحلّ محلّه الفلسفي. بل ظلّ خطاباً شعرياً تحركه رؤى فلسفية. لِيُرَد الشاعر إلى حجر وجوده الأول وسر سحره الأول، حين كان يحمل مشعل النبوءة، مثلما كان يحمل الحلم برسم ملامح حياة أخرى ووجود آخر، ليلهو معه الناس مستمتعين بذلك الرسم:

«طفلٌ يدفعُ الشمسَ تسقطُ

في خفّةِ غيمةٍ في سرّة الكونِ ليلهو

بين الحكايات» (عزيف، ص25).

تجليات العنصر:

إذا كانت نصوص المجموعة قد تحرّكت بفعل رؤية فلسفية تحلّ صدارة اللايقين، وإذا كانت تلك النصوص قد احتضنت هذا المضمون بكثافة ليكون المحور الأساس الذي ترتكز عليه في ما تحمله من مضمون؛ فإنّنا يمكن أن نلمح صدارة اللايقين بكل تجلّياته المتاحة: صدارة المجهول، صدارة الهلامي واللامُمسك به والغباري من المدلولات... وحضور ذلك في مفصل آخر من مفاصل بنية تلك النصوص، فيكون هذا الحضور الجديد رديفاً للمضمون الدلالي الذي تطرحه جمل النص مباشرة وتطرحه حركة النص الكلية.

إنّ الفحص اللغوي يرشدنا إلى أنّ مفردات بعينها هي الأكثر حضوراً ودوراناً في تلك النصوص: **«السراب، الليل، الصمت، الظلّ، الصحراء، العتمة، الّريب، الضلال، التيه، استتار، يضمر، المتاهات، غيمات، قش، غبار، فراغ، ضباب، أقنعة، الطيف، الهاوية». ولو تأملنا هذه المفردات لوجدنا أنّها مفردات دالة على مدلولات عصية على الإمساك بها، فهي مفردات دالة على مدلولات تدور في حلقة ما هو مجهول «السراب،**

الليل، الصمت، الصحراء، الريب، العتمة، الضلال، التيه، المتاهات، ضباب، الهاوية...» أو مفردات دالة على مدلولات غباريّة: «الظل، غيمات، قش، غبار، ضباب، الطيف، فراغ».

إنّ التمعّن في هذه المفردات يكشف عن تلبّس مجموعة الدوال المعبّرة عن مدلولات عصيّة على الإمساك بها أو تحديدها، أو انتمائها إلى معان يحوم فيها القلق ويصعب الإمساك بها لهلاميتها أو ايحائها بالمجهول. فالصحراء: رمز المجهول، والسراب: هو المجهول، والليل والعتمة: ارتداء المجهول، والضلال والتيه: سير في المجهول، والصمت: فم المجهول، والأودية: احتضان المجهول... ومفردات أخرى تعبّر عمّا لا يمكن الإمساك به من مدلولات: الظلّ، الغبار، الطّيف، الفراغ، الغضار، الضباب...

إنّ تغلغل هذه المفردات في كل مفاصل نصوص المجموعة أضفى عليها صبغة خاصة، صارت من خلالها موحية بالمضمون الذي وقفنا عليه والمتمثّل في هيمنة ما هو لا يقيني، وما هو مجهول.

ولو استعنا بالإحصاء سنجد أنّ بعض هذه المفردات، التي ذكرنا كان يتكرر بكثافة لافتة للنظر، فمفردة الليل تتكرر (9) مرات، ومفردة الصحراء تتكرر (8) مرات، ومفردة السّراب تتكرر (7) مرات، ومفردة الصمت تتكرر (6) مرات، ومفردة الظلّ تتكرر (12) مرة... إلخ. وهكذا تتبدى كثافة حضور هذه المفردات في مجموعة صغيرة لا تتجاوز عدد مفرداتها مجتمعة بما فيها الظروف وحروف الجر والعطف...إلخ (911) مفردة. ولو اقتصرنا على إحصاء المفردات التي تحتضن دلالة مستقلة محددة سنجد أنّ عدد تلك المفردات في المجموعة كلّها لا يتجاوز (695) مفردة.

وعند هذا تتضح أكثر كثافة حضور المفردات الدالة على المجهول

واللايقين. وفي هذا الموضع يحتم علينا الإشارة إلى ملاحظتين: الملاحظة الأولى: إنّ الإحصاء شمل المفردات اللغوية المستقلة الدالة على معنى المجهول والهلامي.. وتجاوز الجمل المجازية الدالة على تلك المعاني، وغايتنا من ذلك إبراز الدور المباشر للدال في الإفصاح عن مدلول المفردة من خلال جسد المفردة الواحدة. أما دلالات الجمل على ذلك فهذا شأن المحور الأول الذي وقفنا عنده والخاص بالمدلول الذي تعاضدت عليه جمل النص لتطرح المضمون الكلي.

والملاحظة الثانية هي أنّ الحضور المكثّف لتلك المفردات لا ينمّ عن ضمور القاموس الشعري، وإنّما جاء في سياق حضور دلالي يستدعيه المضمون الكلي، مثلما يستدعيه المعنى الجزئي في كل موضع، وينضوي تحت عباءة قصديّة تقنية في التوصيل، تعتمد ـ من بين ما تعتمد عليه ـ على جسد المفردة وتداول تكرارها لإضفاء طابع دلالي وإيحائي مقصود، فكلّما دارت تلك المفردات في أرجاء النص بثّت المجهول واللايقين فيه، ليصبح النص صورة لشكل الوجود المفعم بالمجهول واللايقين.


وإذ كانت حركة الفكر الفلسفي قد حاولت في كثير من مواضعها إرجاع أصل الوجود إلى العنصر الأول؛ فإنّ مجموعة عزيف بمجمل حركتها كانت تنحو النحو نفسه من حيث النيات، غير أنّها اختلفت من حيث النتيجة. فهي تحاول رسم ملامح الوجود من خلال إرجاعه إلى عناصره أو عنصره الأصل، فهي بهذا تقف مع الفلسفي الذي يحاول ردّ الوجود إلى عنصره الأصل والأساس. بيد أنّها تفارق السائد الفلسفي الذي يردّ كل شيء إلى عناصر مادية. فالمجموعة تصل بالوجود إلى عنصره الأساس وهو اللايقين، إذ يغيب كل محدد وكل حقيقي، ليحلّ محله كل هلامي وضبابي ومجهول. وهذا كلّه يعود بدوره إلى عنصر الكلمة (اللوغوس) حيث وراء كل احتمالات نوع العنصر المادي الأصل يظلّ

عنصراً كامناً خلفه يحرّكه ويصنع منه الوجود وهو العنصر الروحي اللوغوس، الذي يعتبره الفيلسوف هيراقليطس (500 ق.م) القوة التي يرتكز عليها قانون الكون[1].

فهل ترى مجموعة عزيف أنّ إرادة عنصر اللوغوس أرادت لسرمدية الوجود أن تبقى متلبّسة بالمجهول واللايقيني؟! هذا ما لم تجب عنه المجموعة إجابة يقينية، لأنّها وُلدت لتُزحزح كل ما هو يقيني وكل ما يمكن أن يُطمأنّ إليه على أنّه حقيقة ويقين.

(1) يراجع: الموسوعة الفلسفية العربية: المجلد الأول، ص624.

فهرس الموضوعات


Bibliotheca Alexandrina
0751863
710
9
54
07